



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
FEDERICO II



DOTTORATO IN SCIENZE STORICHE, ARCHEOLOGICHE E STORICO-ARTISTICHE

Coordinatore prof. Francesco Caglioti

XXIX ciclo

Dottorando: Gennaro De Luca

Tutor: prof. Tomaso Montanari; cotutor: prof.ssa Rosanna De Gennaro

Tesi di dottorato:

Giovanni Maria Morandi (1622-1717)

Indice

TOMO I

Fortuna critica.....8

Introduzione.....	8
Le prime fonti e il ruolo di Pietro Nelli.....	12
La perdita di identità nella storiografia nel secondo Settecento	16
Tra dispersione delle opere e incertezza delle fonti. L'Ottocento.....	19
Il Novecento e gli anni Duemila. Lo stato degli studi.....	20

Biografia artistica (1622-1717)26

Parte prima (1622-1654)	26
<i>Alle origini di un'educazione cavalleresca.....</i>	<i>27</i>
<i>Al seguito del "gran Gismondo"</i>	<i>28</i>
<i>Sotto la direzione del Bilivert.....</i>	<i>30</i>
<i>Aiutante di camera del duca Salviati.....</i>	<i>33</i>
<i>Alla ricerca di un Morandi giovane e fiorentino</i>	<i>38</i>
Parte seconda (1655-1675)	46
<i>I primi anni nell'Urbe</i>	<i>46</i>
<i>Il viaggio in Lombardia</i>	<i>48</i>
<i>Primi passi sulla scena romana</i>	<i>48</i>
<i>Ritrattista della corte alessandrina.....</i>	<i>52</i>
<i>Al lavoro per la famiglia del papa.....</i>	<i>53</i>
<i>L'esordio in pubblico del "pittore del duca Salviati".....</i>	<i>54</i>
<i>I ritratti dei primi anni Sessanta e il viaggio in Veneto.....</i>	<i>55</i>
<i>Il soggiorno tirolese.....</i>	<i>56</i>
<i>A Vienna.....</i>	<i>58</i>
<i>Il ritorno a Roma al tempo di Clemente IX.....</i>	<i>59</i>
<i>La nuova situazione del ritratto a Roma.....</i>	<i>61</i>

Parte terza (1676-1717).....	63
<i>L'apertura ad un mercato più vasto</i>	63
<i>Il ritorno alla pittura "in grande"</i>	65
<i>Il soggiorno in patria</i>	67
<i>Un decennio di opere pubbliche</i>	69
<i>Ultime manifestazioni ritrattistiche</i>	70
<i>I lavori in palazzo Salviati e l'Arcadia</i>	71
<i>Tarde creazioni di bottega</i>	73
<i>Anni estremi e morte</i>	74
Catalogo	75
Catalogo dei dipinti	75
Dipinti da quadreria.....	75
Pale d'altare	98
Ritratti cardinalizi	127
Da Alessandro VII a Innocenzo XII. I ritratti papali.....	144
Chigi, Rospigliosi, Asburgo. I ritratti di corte.....	155
Autoritratti, Immagini ideali e altri Ritratti.....	171
Indice del Catalogo	178
Indice topografico delle opere	182
Opere perdute o non identificate	192
La grafica. Giovanni Maria Morandi disegnatore	208
Catalogo dei disegni.....	210
Intorno all'atelier del pittore	218
L'officina delle copie. L'importanza delle repliche nella prassi di bottega ..	218
Pietro Nelli.....	221
La "fiorita scuola di pittura del cavalier Morandi". Gli allievi.....	223
Nel contesto dell'Accademia di San Luca.....	229
Breve profilo di Giovanni Maria Morandi conoscitore	252
Il vantaggio di essere pittore	252

Le relazioni e le expertise	255
Attribuzioni e stime. Questioni di metodo	257
Copie e originali. Il metodo del dubbio.....	259
Appendice documentaria	262
Bibliografia.....	363
TOMO II	
Illustrazioni	419
Indice delle illustrazioni	738

Abbreviazioni:

AOSMF = Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore.

BNCF = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale.

ASF = Archivio di stato di Firenze.

ASR = Archivio di stato di Roma.

BAV = Biblioteca Apostolica Vaticana.

ASV = Archivio segreto Vaticano.

BSNSP = Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa.

ASS = Archivio di stato di Siena.

ADC = Archivio Diocesano di Cortona.

BPFMT = Biblioteca Provinciale dei Frati Minori Toscana (Firenze).

ADM = Archivio Diocesano di Montepulciano.

AASL = Archivio dell'Accademia di San Luca (Roma).

AGOP = Archivio generale dell'ordine dei padri predicatori in Santa Sabina (Roma).

Fortuna critica

Introduzione

La vicenda critica di Giovanni Maria Morandi ha avuto nel corso dei secoli un andamento decisamente discontinuo. Il merito e il valore del pittore erano ben noti ai suoi contemporanei, tanto da renderlo uno degli artisti più apprezzati nella Roma tardo-barocca. Con lo scorrere del tempo però quella fortuna si è eclissata, rivelandosi un fatto contingente e condannandolo a una condizione di quasi anonimato. L'introduzione alla storia umana e professione del Morandi non può che avviarsi ricontestualizzandolo nel tempo in cui visse, riconnettendo il suo nome a quello dei contemporanei e interrogando le voci di chi ebbe con lui un contatto diretto.

Nato a Firenze ma attivo principalmente a Roma, Giovanni Maria Morandi trovò nel ritratto il suo genere di predilezione, godendo della familiarità di papi (Alessandro VII, Clemente IX, Innocenzo XI, Alessandro VIII e Innocenzo XII), cardinali, governanti e di quella delle famiglie nobili più in vista del tempo (Salviati, Rospigliosi, Chigi, Sforza Cesarini, Odescalchi, Medici). Dotato di una personalità eclettica, educata alla cortigianeria del buon vivere in società, il pittore partecipò a diverse accademie e congregazioni, a partire da quella di San Luca, nella quale ricoprì spesso incarichi di responsabilità, e da quella d'Arcadia. Sfruttando la sua raffinata conoscenza dello stile dei grandi maestri, il Morandi entrò poi in contatto con i più importanti collezionisti dell'epoca (Leopoldo de' Medici, Cristina di Svezia, Sebastiano Resta), che a lui si rivolsero per la stima di quadri e disegni.

La carriera del Morandi fu legata, fin dagli esordi e indissolubilmente, alla famiglia Salviati. Per loro Giovanni Maria lavorò a tutti gli effetti in qualità di cortigiano professionista, amministrando il patrimonio artistico dei duchi e godendo ampiamente dei fortunati riflessi di quella vicinanza. Questa fu talmente stretta che il pittore visse per molto tempo all'ombra dei suoi protettori, conosciuto ai più come "il pittore del duca Salviati". Lo chiamarono così Alessandro VII nel suo diario, in vista di un incarico in Santa Maria del Popolo [doc. c11]¹ e un avviso di Roma che informava di un duello condotto per una questione sentimentale [doc. a1]. Nella qualità, diremmo oggi, di curatore della collezione Salviati, il Morandi guidò vari visitatori nella galleria alla Lungara e tra questi dovette esserci pure Pietro De Sebastiani. Il riferimento alla "cortesia" dimostrata dal pittore gentiluomo nei suoi confronti, contenuto nel "Viaggio curioso de' palazzi e ville più notabili di Roma", non lascia dubbi

¹ R. KRAUTHEIMER, R. B. S. JONES 1975, p. 204, n. 67.

[doc. a2]². De Sebastiani non sentiva la necessità di chiamarlo per nome, tanto era chiaro il collegamento tra il Morandi e i Salviati, quando riconduceva alla sua sensibilità la ricchezza di quella pinacoteca.

L'attività del Morandi prese una significativa svolta a metà del secolo quando il suo nome venne generosamente valorizzato dai papi toscani Alessandro VII e Clemente IX, e dalle loro rispettive famiglie. In questo periodo il pittore iniziò a guadagnare una certa reputazione a Roma per i suoi ritratti (e nel resto d'Europa grazie alle loro traduzioni incise), ancora oggi uno dei punti fermi del suo catalogo. Le tante incursioni del pittore nel genere del ritratto cardinalizio, completamente coperto da campagne di stampa, infatti non solo ci restituiscono intatto l'elenco e l'aspetto grafico delle sue opere ma consentono anche di seguire l'andamento della sua fortuna sul mercato romano³. Riadattando per lui le parole di Filippo Baldinucci in riferimento al ritrattista di Anversa Jan Van den Hoecke (1611-51), allievo di Rubens e attivo a Roma tra il 1638 circa e il 1646, "molti cardinali adoperarono il suo pennello". In questo genere, di cui il pittore fu raramente diretto artefice ma appaltatore a un numero indefinito di collaboratori, il Morandi ottenne consensi costanti e generalizzati, per niente circoscrivibili a un pontificato o alle tipiche fazioni politiche in cui i cardinali erano soliti contrapporsi. Il suo nome è frequentemente presente nei cataloghi di stampe, al pari dei colleghi Giovanni Battista Gaulli e Ferdinand Voet, dal pontificato Chigi fino a quello di papa Ottoboni. Limitandoci ai ritratti la cui paternità è a lui esplicitamente attribuita, al Morandi spetta la realizzazione di una trentina di ritratti⁴.

Nella maturità il pittore dovette sistematicamente allargare la propria azione all'arte sacra e di storia. Nel genere del ritratto, che tante soddisfazioni gli aveva dato, portandolo anche alle corti degli arciduchi del Tirolo e dell'imperatore del Sacro Romano Impero Leopoldo I d'Asburgo, il pittore aveva trovato al ritorno a Roma una situazione diversa da quella che vi aveva lasciato partendo per Vienna. L'entrata in scena di Giovanni Battista Gaulli e Ferdinand Voet aveva segnato un cambio di gusto presso la clientela. Negli anni della sua assenza e in quelli successivi al suo ritorno le immagini ufficiali di tutti i

² P. DE SEBASTIANI 1683, p. 34.

³ La serie delle "Effigies cardinalium" venne ideata da Giovanni Giacomo De Rossi (1627-1691) nel 1657. In quell'anno l'editore romano ottenne, infatti, l'appoggio di papa Alessandro VII a quel progetto che avrebbe pubblicato i ritratti incisi dei cardinali di Santa Romana Chiesa. Il catalogo si sarebbe via via arricchito, a partire dalla prima edizione del 1658, dei volti delle nuove nomine pontificie arrivando a contare alla fine oltre ottocento illustrazioni.

⁴ Di seguito un elenco dei ritratti cardinalizi incisi da opere del Morandi: Francesco Albizi (inc. Giuseppe Testana), Giulio Rospigliosi (inc. Giuseppe Testana), Flavio Chigi (inc. Giuseppe Testana), Girolamo Buonvisi (inc. Giuseppe Testana), Cesare Fachinetti (inc. Stefan Picart), Francesco Maria Mancini (inc. G. B. Bonacina), Girolamo Gastaldi (inc. Anonimo), Giovanni Battista De Luca (inc. Jacques Blondeau), Giovanni Battista Rubini (inc. Jacques Blondeau), Marcello Durazzo (inc. Anonimo), Johann Casimir Denhoff (inc. Jacques Blondeau), Leandro Colloredo (inc. Jacques Blondeau), Girolamo Casanatte (inc. Robert van Audenaerde), Camillo Melzi (inc. Giuseppe Testana), Francesco Paolucci (inc. Giuseppe Testana), Giulio Gabrielli (inc. Giuseppe Testana), Decio Azzolini (inc. Giuseppe Testana), Luigi Capponi (inc. Albert Clouwet), Ottavio de Acquaviva (inc. Giuseppe Testana), Girolamo Farnese (inc. Giuseppe Testana), Odoardo Vecchiarelli (inc. Albert Clouwet), Gregorio Barbarigo (inc. Albert Clouwet), Iacopo Rospigliosi (inc. Albert Clouwet), Cesare d'Estrées (inc. Niccolò Billy), Antonio Pignatelli (inc. Arnold van Westerhout), Flaminio Taia (inc. Jacques Blondeau), Domenico Maria Corsi (inc. Jacques Blondeau), Luigi Omodei jr. (inc. Jean Charles Allet).

Chigi che già avevano posato per lui, a partire dal papa, erano state ridefinite dal genovese e dal fiammingo. A questo periodo si data un giudizio in consonanza con la nuova situazione del mercato. Identificando nel dato stilistico, ovvero in un linguaggio più pastoso e pittorico, le ragioni del successo del Baciccio rispetto al Morandi, Guido Rangoni, corrispondente del duca di Parma a Roma, scriveva: “Per i ritratti (Giovanni Battista Gaulli) è meglio del Morandi di gran lunga, ed è più pittore” [doc. a3]⁵. Se dovessimo identificare una categoria di opere che abbia contribuito in maniera determinante al fondarsi della fama di Giovanni Maria Morandi e a mantenere chiara la sua identità artistica nel tempo successivo alla sua morte, questa comprenderebbe certo tutte le sue opere pubbliche, non fosse altro che per la facile reperibilità e per la ricca letteratura periegetica che ne parla. Nel tempo della maturità dell’artista, il periodo meglio documentato, si concentrano quasi tutte le sue pale d’altare, genere che il pittore aveva trascurato negli anni precedenti in favore del ritratto. Al 1679 risale la sua inclusione nella lista dei pittori più famosi del passato e del presente stilata da André Félibien nel “Noms des peintres, les plus célèbres et le plus connus anciens et modernes” [doc. a4]. In essa il Morandi, di cui si chiarisce la specializzazione nella pittura di storia e nel ritratto (“le Morandi travaille à l’histoire, et à des portraits”)⁶, trova il suo posto accanto ai colleghi Maratti, Giacinto Brandi, Ciro Ferri e Baciccio. Rimanendo in campo francese, ripetute sono le attestazioni di stima di Mathieu de la Teulière, direttore dell’Accademia di Francia a Roma che lo riconosceva come uno dei più talentuosi del tempo insieme al Maratti (“les deux plus habilles peintres de Rome”), dotato di onestà di giudizio e sincerità superiori alla media degli italiani [docc. a5-a10]⁷.

L’elenco di voci contemporanee sul Morandi si arricchisce poi di quella del collega Antonio Franchi “il Lucchese”, che ebbe a definirlo come “primo ritrattista di Roma”⁸, l’avvocato Giovanni Giuseppe Martinotti, corrispondente romano di Emanuele Filiberto di Savoia, che stilando un elenco dei maggiori artisti operanti in città menzionava Giovanni Maria nella sequenza di coloro che “dipingono in eroico” definendolo come “copioso di invenzioni, buon disegno e colorito, decrepito”⁹, e infine Filippo Baldinucci. Lo scrittore fiorentino, in contatto col Morandi per avere notizie dei suoi maestri, lo definì “oggi rinomatissimo pittore in Roma” nelle “Notizie dei professori del disegno” e “pittore di chiara fama”¹⁰ nella vita dell’incisore François Spierre¹¹, promettendo di scrivere più diffusamente di lui a suo tempo [docc. a11-13].

⁵ F. IMPARATO 1889, p. 153.

⁶ A. FÉLIBIEN 1679, pp. 79-80.

⁷ A. DE MONTAIGLON 1887, I, pp. 242-3.

⁸ F. NANNELLI 1977, pp. 317-9.

⁹ A. GRISERI 1989, pp. 16-7.

¹⁰ L’iscrizione apposta sulla copertina del cosiddetto “Album Rensi” (Lipsia, Museum der bildenden Künste) rimarcava anch’essa che il Morandi fosse un artista di reputazione: “Disegni del signor Giovan Maria Morandi pittore celebre fiorentino, 1712”. E. SCHLEIER 1998, pp. 247-276.

¹¹ F. BALDINUCCI 1808, p. 277.

La natura eclettica di Giovanni Maria Morandi ha ispirato poi una variegata molteplicità di letture. Un certo filone di testimonianze risalenti agli anni tardi dell'artista evidenzia, ad esempio, la sua straordinaria longevità. Tra queste spicca sicuramente la citazione del suo nome in un trattato di botanica. Mi riferisco al volume in latino scritto dal medico romano Giovanni Maria Lancisi (1654-1720), archiatra di Innocenzo XI e poi di Innocenzo XII e Clemente XI. Ribadendo l'immagine fornitaci dalle biografie che ricordano una persona assai sobria e dalla proverbiale longevità, questi prese il Morandi a modello per dimostrare "la bontà dell'aria di Roma" ("*Romanorum longaeuitas salubritatis aeris testimonium*")¹². Nella recensione al suo trattato si ricorda appunto che egli "asserisce esser cosa assai frequente il trovarne molti decrepiti, d'animo tuttavia pronto e di corpo sano (...) e per ultimo due celebratissimi pittori, Giovanni Maria Morandi, pur d'anni novanta, e Carlo Maratti d'ottantasei" [doc. a14]¹³.

Un capitolo interessante, quanto inedito, della fortuna di Giovanni Maria Morandi presso i suoi contemporanei è quello che conta le composizioni in versi a lui dedicate. Le opere conservate nella quadreria Salviati a Roma ispirarono, ad esempio, il teatino pugliese Giovanni Michele Silos che in loro lode compose ben quattro epigrammi nella sua "Pinacotheca" [docc. a15-a18]¹⁴. Quelli del Silos sono versi di carattere smaccatamente elogiativo dello "stile disinvolto" del Morandi, capace di perfezionare la natura ("Mentre le dipingi con stile disinvolto, aumenta per il tuo stile la bellezza dei fiori"), evidenziando il suo talento di pittore sacro, abile nell'allungare il respiro agonizzante della Vergine morente, nell'addolcire il martirio di santa Caterina e, infine, nell'abbellire le spelonche in cui si era rifugiato san Giovanni Battista.

Per quanto ne sappiamo il Morandi realizzò un ritratto dell'amico e confidente Sebastiano Resta, oggi perduto. In risposta a quel dono il religioso milanese scrisse dei versi in lode del suo ritrattista, contenuti nel cosiddetto "Codice Resta" della Biblioteca Ambrosiana di Milano [doc. a19]¹⁵. Il Morandi è celebrato "tra i pittori recentiori" del "secolo d'oro moderno", come artista che ha fatto tesoro della tradizione, e che è in grado di richiamare alla mente i maestri del passato, capace di rappresentare non solo l'aspetto esteriore ma anche di dare forma alle idee e agli stati d'animo. Al 1674 risale poi l'opera del padre delle Scuole Pie, Carlo Mazzei (1621-95)¹⁶, un'antologia di versi pubblicata col titolo "Musae

¹² "*Romanorum longaeuitas salubritatis aeris testimonium (...) Celeberrimi quoque Pictores Carolus Maratta, octoginta sex annorum, et Johannes Maria Morandius nonagenarius, adhuc pingunt aeternitati*". G. M. LANCISI 1718, I, p. 182.

¹³ In una lettera inviata a Parigi poco tempo dopo essere stato eletto principe dell'Accademia di San Luca, Charles Poerson informava il suo destinatario della morte di Carlo Fontana. Facendo un riferimento agli artisti della generazione dell'architetto svizzero, il direttore cita il Morandi: "Abbiamo ancora un gentiluomo fiorentino, chiamato signor Carlo (sic) Morandy, che ha novantadue anni, il quale dipinge e legge tutti i tipi di libri senza aver bisogno di occhiali". Lettera del 13 febbraio 1714 in A. DE MONTAIGLON 1887-1912, IV (1887), p. 279 [doc. a20].

¹⁴ G. M. SILOS 1673, I, 129-130; II, pp. 122-3; I, p.130-1; II, pp. 123-4; I, p.130-1; II, pp. 123-4; I, p.132-3/II pp. 125-6, 355.

¹⁵ G. BORA 1976, p. 27.

¹⁶ Questo erudito marchigiano, col nome di Carlo di sant'Antonio da Padova, pubblicò varie opere nella Roma di fine Seicento, specializzandosi nella composizione di virtuosismi linguistici come anagrammi, di epigrammi in latino e restituendo

Anconitanae” con dedica a Flavio Chigi. La presenza del Morandi in questo contesto, eminentemente chigiano per la ricorrenza di nomi legati alla famiglia di papa Alessandro VII, può essere spiegata sia con la protezione a lui concessa dal papa sia con la vicinanza alla congregazione fondata dal Calasanzio, che a lui si rivolse per il primo ritratto ufficiale del santo fondatore¹⁷. L’artista fiorentino, unico pittore presente nella raccolta insieme a un altro pittore chigiano come Mario de’ Fiori, è definito quale “clarissimum anthropographum” e lodato per la sensibilità ritrattistica con un tipico accostamento ad Apelle [doc. a21]. Come il mitico pittore greco poté contare sull’effigie di Alessandro Magno per eternare il suo nome, così questa possibilità sarebbe garantita al Morandi da Alessandro Massimo, ovvero da Alessandro VII¹⁸.

La serie di poesie ispirate a creazioni del Morandi si completa con l’opera dell’“illustre litterato”¹⁹ Giovanni Battista Vaccondio, dedicata a un quadro appartenuto alla granduchessa Vittoria della Rovere (“Per la famosa tavola d’altare che rappresenta san Ranieri sollevato dall’estasi sul Tabor, a cui gli si palesa Cristo transfigurato. Parto dell’impareggiabile pennello del signore Giovanni Maria Morandi. Oda alla serenissima duchessa Vittoria della Rovere”) [doc. a22]²⁰. Lo scrittore loda il Morandi perché capace di rappresentare l’ineffabile, ciò che nemmeno i suoi versi sanno esprimere, e di suggestionare l’osservatore davanti allo spettacolo del sacro.

Cinque biografie, due ritratti e una caricatura. Le prime fonti e il ruolo di Pietro Nelli

Giovanni Maria Morandi muore nel 1717. Negli ultimi anni la sua impresa specializzata nel ritratto era stata amministrata dall’allievo Pietro Nelli. Ed è proprio a lui, divenuto alter ego professionale dell’anziano maestro, che si deve attribuire lo sforzo maggiore per garantire memoria del pittore ai

in forma antologica testi dell’antichità. La personalità di Carlo Mazzei, padre delle Scuole Pie dal 1636, è ancora inedita agli studi sulla letteratura del XVII secolo. Diversi documenti suggeriscono invece che fu in contatto con vari intellettuali italiani del tempo, tra cui Gian Vittorio de Rossi, Angelico Aprosio e Pietro della Valle. G. SANTHA 1978, p. 1795; G. L. BRUZZONE 1994, pp. 165-88; G. N. CAVANA, L. TOSIN 2013, p. 156, n. 271; G. VENDITTI 2009, pp. 150-1.

Si fornisce di seguito un elenco completo delle pubblicazioni di padre Mazzei a noi note: *De arte epigrammatica*, Roma 1650 (ristampata nel 1673, nel 1675 e nel 1696); *Liber anagrammaton multis epigrammatis ornatus, inter quae anagrammata, aliquot inscriptiones siue elogia nouae inuentionis*, Romae 1674; *Antiquorum scriptorum Latinitas selecta plurimis observationibus, documentisque patefacta*, sumptibus Angeli Bernabó, Romae 1678; L. PICANYOL (a cura di), *Selectae latinitatis epistolarium P. Caroli Mazzei a S. Antonio Patavino: cum breui de auctoris vita operibusque commentario*, apud curiam generalitiam PP. Scolopi di S. Pantaleo, Roma 1937.

¹⁷ L’origine e lo sviluppo dell’iconografia di san Giuseppe Calasanzio quando questi era ancora in vita occupa un capitolo molto importante nelle sue biografie. Nell’ambito della congregazione romana, stando alle fonti, un particolare dissidio sarebbe sorto su questo tema: da un lato la ritrosia del religioso spagnolo a farsi immortalare, dall’altro le decine di stratagemmi messe in atto dai suoi confratelli per distrarlo e facilitare il compito del pittore, all’opera su una qualche posa involontaria. Al Morandi spetta la realizzazione del primo ritratto ufficiale del Calasanzio, la “vera effigies” dipinta dopo la sua morte, il cui prototipo è ancora oggi conservato nella sede della Curia generalizia dell’ordine a Roma. V. TALENTI 1748; G. GIGLI 1958; C. STRINATI 1993; A. A. NAVARRO 1994, pp. 21-50; G. ROCCA 2000.

¹⁸ C. DA SANT’ANTONIO DA PADOVA 1674, pp. 276-7.

¹⁹ F. VALESIO 1977-9, II, p. 42.

²⁰ G. B. VACCONDIO 1705, pp. 127-130; E. DEBENEDETTI 1993, p. 210.

posterì. L'impegno era cominciato con la serie dei *Misteri del Rosario* di Montepulciano, programmaticamente destinata a celebrare le più importanti opere pubbliche del maestro, ed era poi proseguito con il ritratto del Morandi dell'Accademia di san Luca (fig. I). Sapendo che la collezione di ritratti del sodalizio che per tanti anni lo aveva visto impegnato mancava di una sua effigie, Pietro Nelli donò alla società degli artisti romani un ritratto del pittore ("affine che resti perpetua la di lui memoria"²¹), già esposto in San Salvatore in Lauro nel 1715²² e ancora oggi conservato in palazzo Carpegna a Roma²³.

Le principali fonti della storiografia artistica contemporanea offrono un profilo biografico del Morandi. Sono ben cinque quelli composti quando il pittore era ancora in vita o in anni prossimi alla sua morte. Questi concordano sostanzialmente sui fatti principali (l'educazione fiorentina, l'arrivo a Roma al fianco del Duca Jacopo Salviati, il viaggio nell'Italia centro-settentrionale, il trasferimento definitivo nell'Urbe, i primi impegni pubblici, il successo come ritrattista e come autore di soggetti sacri) e, per la maggior parte, dipendono dalle confidenze che Pietro Nelli dovette fare ai rispettivi autori.

Nel 1704, ancora vivente il Morandi, il bolognese Antonio Pellegrino Orlandi pubblicò la prima edizione del suo *Abecedario pittorico* e in essa la sua prima biografia [doc. a23]. Il breve profilo ripercorreva in estrema sintesi la carriera dell'artista segnalandone l'ammissione all'Accademia di san Luca nel 1657 e le principali opere pubbliche romane (in Santa Sabina, in Santa Maria del Popolo, in Santa Maria della Pace e in Santa Maria dell'Anima), giudicate "bellissime" e realizzate "con diligenza e con buon colorito"²⁴.

Di coeva composizione e più particolareggiati risultano i profili confezionati tra la fine del secondo e l'inizio del terzo decennio del Settecento da Giovanni Mario Crescimbeni e Nicola Pio. Il primo di questi, contenuto nell'antologia di Vite che il poeta marchigiano aveva deciso di dedicare agli affiliati illustri dell'Accademia d'Arcadia ("Notizie degli Arcadi morti"), trovava ragione nell'appartenenza arcadica dello stesso Morandi [doc. a24]. Sebbene non ricco di notizie originali, il testo contiene alcuni spunti attraenti come l'episodio che vide il novantenne pittore impegnato a valutare l'icona mariana di Santa Maria in Cosmedin²⁵. Del Morandi, definito "pittore insigne de' tempi nostri"²⁶, Crescimbeni

²¹ "Ritratto del signor Morandi consegnato. Il signor Pietro Nelli, come amorevole scolare della beata memoria del signor Morandi, celebre pittore, affinché ne resti perpetua la di lui memoria, ha consegnato il di lui ritratto, per conservarlo in Accademia". AASL, vol. 49, Congregazione accademica del 1 aprile 1731, c. 87v in A. BUSIRI VICI 1982, pp. 81-7.

²² A. G. DE MARCHI 1987, p. 315.

²³ S. SUSINNO 1974, p. 231; G. INCISA DELLA ROCCHETTA 1979, p. 46.

²⁴ A. P. ORLANDI 1704, p. 123. Il breve ritratto biografico dell'Orlandi si ripete senza aggiunte anche nelle edizioni successive e postume del 1733 (a spese di Nicolo e Vincenzo Rispoli, Napoli 1733, p. 249), del 1753 (appresso Giambattista Pasquali, Venezia 1753, p. 294), del 1763 (Napoli 1763, p. 249) e del 1788 (Firenze 1788, p. 698).

²⁵ L'aneddoto, qui solo accennato, era stato compiutamente sviluppato nel pamphlet sul tema. G. M. CRESCIMBENI 1719, pp. 62-3.

²⁶ G. M. CRESCIMBENI 1720, III, pp. 224-5.

evidenzia l'animo mondano. Per la "soavità dei costumi" e la "nobiltà del tratto" questi fu amato non solo dai colleghi ma anche "da ogni altri genere di persone"²⁷.

Giovanni Mario Crescimbeni aveva conosciuto personalmente il Morandi. Non era per lui difficile riferire, come fa, alcune delle notizie alla propria esperienza diretta. Al ricordo personale appartiene, ad esempio, la memoria del ruolo occupato dal Morandi nel contesto accademico romano. "Si fece in essa (in accademia) tal conto di lui" scrive il Crescimbeni "che pochi furono poi gli anni ne' quali non vi sostenesse alcun uffizio (...) ed io più e più volte ve l'ho veduto assistere in qualità di giudice del concorso de' giovani a' premi".

Quella contenuta in questa collezione di ritratti d'Arcadia è l'unica delle biografie del Morandi a riconoscere un esplicito intervento di Pietro Nelli, a cui si attribuiscono "non poche" delle notizie offerte²⁸. Il pittore toscano potrebbe aver fornito un resoconto particolareggiato della lunga carriera del maestro, elencando molte delle opere tra cui quelle lontane da Roma come i dipinti senesi e la *Flagellazione*, a quel tempo relegata nella sagrestia di San Firenze.

Destinata a restare manoscritta e inedita fino ad anni a noi prossimi, la biografia composta da Nicola Pio è la seconda fonte riferibile all'interessamento dell'allievo prediletto del Morandi [doc. a25]. Su richiesta dell'autore, questi aveva infatti disegnato, insieme al proprio, un ritratto del maestro. Entrambe le opere avrebbero costituito parte del corredo illustrativo del progetto editoriale del Pio, lavoro rivelatosi poi impraticabile²⁹. Il ritratto, oggi nelle collezioni grafiche del Nationalmuseum di Stoccolma (fig. II)³⁰ e ripreso da Giovanni Felice Ramelli in una replica in miniatura (10x13 cm, Torino, Gabinetto delle miniature del Palazzo reale, fig. III)³¹, ha l'aulicità di un'immagine ufficiale e celebrativa. Il pittore è accompagnato da oggetti simbolici scelti a rappresentare la sua personalità: il fioretto, i pennelli, la tavolozza, la pergamena e una squadra. Alla base un'iscrizione ben inquadra il carattere dell'effigiato e recita: "IOANNES MARIA MORANDUS/ PICTOR FLORENTINUS NATUS/ ANNUS DOMINI MDCXXI/ INNOCENTER PROVIVIT".

Sebbene nel testo non si faccia riferimento al Nelli, se non per il ritratto, appare molto probabile che anche Nicola Pio abbia riccamente goduto dei suoi racconti. Il Morandi è lodato non solo per le sue pale d'altare ma anche per aver ottenuto importanti soddisfazioni nel genere del ritratto nel quale "è stato sempre celebre e delli migliori del suo tempo". Ricorre l'immagine di una figura pienamente a suo agio nella bella società: "È stato uomo di gran coraggio, di buoni costumi, d'esemplarità, di prudenza, ornato di molte virtù e particolarmente nella spada forse non ha avuto eguale".

²⁷ IBIDEM.

²⁸ IVI, p. 228.

²⁹ Le "Vite" di Nicola Pio, il cui originale è conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana, furono composte tra il 1717-8 e il 1724 e pubblicate da Robert Enggass nel 1977.

³⁰ Come tutta la raccolta di disegni del Pio, il ritratto del Morandi conflui nel gabinetto di Pierre Crozat, e da lì nella collezione del conte Carl Gustav Tessin e quindi nel Museo nazionale svedese.

³¹ A. BAUDI DI VESME 1968, III, pp. 885-93.

Tra il 1730 e il 1736 vide la luce l'opera di Lione Pascoli dal titolo "Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni". Si tratta della più informata delle vite del Morandi. Lo scrittore ne fornisce un ritratto quanto mai preciso e dettagliato. In un lungo passo introduttivo, questi celebra il tema del viaggio come fonte di nuove esperienze e quindi occasione di crescita e maturazione³². Il viaggio come possibilità da cui trarre profitto è riconosciuto come una componente fondamentale della vita umana, in gioventù e soprattutto in età adulta quando, dice, si considera la realtà non solo superficialmente "con gli occhi del corpo" ma anche con quelli dell'anima.

La pittura non occupa in realtà molto spazio nel racconto del Pascoli che si limita ad elencare le tappe fondamentali della carriera dell'artista, facendosi garante insieme a una serie di illustri testimoni (papi, cardinali, nobili) del pubblico riconoscimento del suo talento e della sua fortuna sociale. La biografia tende a sottolineare il successo riscosso dal Morandi in vita: questi andò alla corte di Leopoldo I dove venne apprezzato come ritrattista; grazie alla mediazione del cardinale Giulio Rospigliosi alcune sue opere arrivarono in Spagna e anche qui ricevette molti giudizi positivi. A suo dire, e in ciò è confermato dal Crescimbeni, altri quadri arrivarono anche in Francia, in Inghilterra e in Germania³³. Uno dei pregi fondamentali del pittore si dimostra essere la capacità di creare una perfetta sintonia con le aspettative della committenza, quindi il talento di cogliere le aspirazioni più profonde dell'aristocrazia romana ed europea. Ammirato perché "all'eccellenza dell'arte s'univa la nobiltà del tratto, la simpatica e bella presenza e parecchie qualità cavalleresche. Ballava assai bene, sapeva addestrar cavalli e tirava prodigiosamente di spada. Né v'era cavalier romano e forestiere che si dilettaesse di scherma, che far non volesse qualche assalto con lui, ed ognuno invidiava al duca (Salviati) questo suo gentiluomo. Ed il duca, che gli portava amor particolare, lo menava la sera sempre seco; perché il giorno nollo voleva da sue applicazioni sturbare, e moltissimo se ne pregiava"³⁴.

Nelle note a corredo dell'edizione critica del testo di Lione Pascoli, edita nel 1992, Daniela Gallavotti Cavallero ipotizzava, senza specificare su quali basi, che a guidare il perugino nella ricostruzione dei fatti fosse stato l'allievo Odoardo Vicinelli. La ricorrenza di alcuni temi presenti anche nelle altre biografie lascia ipotizzare però che anche questa vita del Morandi abbia a che fare col più assiduo dei suoi allievi. Tra questi c'è l'insistita romanità del pittore, ovvero l'idea che la sua carriera prendesse avvio con l'adesione alla scuola romana. Il *topos* del condiviso riconoscimento del fiorentino quale esponente della

³² "Quanto mi piace, e quanto mi par che s'addica il costume di coloro che, sotto qualunque cielo che nascano per distinto che dal Creatore sia stato, amano e cercano di vedere l'altrui. E quanto più se ne approfittano quelli che non nell'adolescenza siccome da non pochi far si suole, lo veggiono, ma nella gioventù quando ognuno nel suo stato e secondo la sua professione non cogli occhi del corpo superficialmente il materiale rimira, ma profondamente lo spirituale considera con quelli dell'animo. Questa sì è la vera età da viaggiare, perché in questa maggiormente il conosciuto si conosce e l'incomprendibile si comprende; e par chiaro in questo il nero dal bianco, il buon dal cattivo ed il meglio dal peggio si sa discernere. Ed in questa (...) viaggiò il nostro Giammaria". L. PASCOLI 1730-36 (ed. 1992), p. 578.

³³ G. M. CRESCIMBENI 1720, III, p. 227.

³⁴ L. PASCOLI 1730-36 p. 579.

tradizione figurativa romana è frequente nelle fonti a lui dedicate. La storia critica del Morandi successiva alla sua morte gode di un'altra attestazione della sua ortodossia accademica. Mi riferisco a un'immagine confezionata da Pier Leone Ghezzi e appartenente a quel ricco album di figurine dissacratorie e deformate della bella società romana di primo Settecento, conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. IV)³⁵. La caricatura coglie l'anziano Morandi nella sua polverosa decrepitezza. La figura del vecchio pittore è delineata con una precisione disegnativa quasi fumettistica. Indossa un cappello a tre punte e il corpo è completamente coperto da un mantello. Il volto è accuratamente delineato nell'impetosa rugosità che socchiude gli occhi. L'illustrazione, oltre che per la pregevole fattura, acquista merito grazie alla didascalia che l'accompagna, un laconico epitaffio che recita: "Giovanni Maria Morandi, bravo pittore di ritratti e anche d'istoria, in sua gioventù fu paggio del Gran Duca di Firenze e, per essere stato Fiorentino, à dipinto bene e non è stato secco e à lassato un suo allievo chiamato Pietro Nelli, che è bravo assai per li ritratti. Fatto da me cavalier Ghezzi, il dì 10 gennaio 1720; e morì assai vecchio, e in sua gioventù è stato un bellissimo giovane"³⁶.

All'elenco delle biografie del Morandi composte in tempi a lui prossimi vanno aggiunti, infine, il testo di Francesco Maria Niccolò Gabburri (1730-46), un *pastiche* di notizie reperite altrove, e l'opera perduta di Francesco Marucelli. Questi "stimò grandemente i professori più ragguardevoli della pittura, l'amicizia de' quali coltivava con profitto de' medesimi, regalandoli, assistendoli ne' loro bisogni, promuovendo le loro opere e procurando che restassero alla memoria, non solo col raccogliere in una copiosa e grandiosa galleria, ma altresì scrivendo diverse vite de' più singolari in disegno e in pittura, le quali restarono manoscritte in mano agli eredi di detti virtuosi, come tra le altre le vite degli allora viventi Luigi Garzi, Giovanni Maria Morandi e Carlo Maratti"³⁷. Accostando il nome del pittore a quelli del Maratti e del Garzi è da credere che anche questa fonte lo celebrasse quale significativo esponente della scuola romana.

Con l'eccezione di qualche aggiunta o variante, sono queste le fonti ancora oggi indispensabili per chi vuole comprendere l'immagine che Giovanni Maria Morandi impresso presso i suoi contemporanei, il punto di partenza per tutti gli studiosi che hanno scritto di lui a partire dalla seconda metà del Settecento.

Romano o fiorentino? La perdita di identità nella storiografia nel secondo Settecento

Esauritosi il coro di elogi dei contemporanei, il panorama critico successivo permette di rilevare un nuovo atteggiamento verso l'artista, che alterna disinteresse e giudizi ostili. Esemplari di questa altalenante fortuna sono i giudizi non certo positivi espressi da tre illustri gran turisti a Roma. Joseph-

³⁵ G. FINOCCHIARO 2000, pp. 48-56; S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 1998, pp. 360-377.

³⁶ R. SANSONE 2000, p. 25 n. 11.

³⁷ F. A. ZACCARIA 1748-55 (1755), p. 562.

Jérôme Lefrançais de Lalande (1732-1807), in visita alla città eterna tra il 1765-6, ebbe modo di vedere le varie pale d'altare del Morandi e di giudicare il pittore “un peu plagiaire” [doc. c13]³⁸. A conclusioni straordinariamente simili giungerà anche Johann Wolfgang Goethe che, al cospetto del *Transito della Vergine* in Santa Maria della Pace, giudicò il quadro come “confuso e volgare”³⁹ e più in generale valutò il pittore del tutto carente di autonomia inventiva⁴⁰. Di tono tutt'altro che elogiativo sono anche le parole riservate dal marchese de Sade, in Italia tra il 1775 e il 1776, al cospetto della pala di Santa Sabina. “Benché sia molto apprezzata”, annotò il marchese nel suo diario di viaggio, “a me è parsa non priva di difetti. Vi sospetto qualche imprecisione nel disegno, e la mano della Vergine è sicuramente goffa”⁴¹.

Decisamente meno sprezzante e critico è l'atteggiamento dimostrato dalle fonti italiane del secondo Settecento. Nella sua dettagliata storia della pittura genovese Carlo Giuseppe Ratti dedicò un breve spazio anche al Morandi, digressione giustificata dal rapporto di alunnato che questi intrattenne col ligure Domenico Bocciardo. Lo scrittore delineò un ritratto del pittore sicuramente elogiativo sia dal punto di vista professionale (“espertissimo nel dipingere e indefesso nel disegnare”) che da quello umano (“d'indole sommamente amorosa e cordiale”)⁴².

Man mano che passava il tempo e le opere certe si offuscavano o si perdevano e quelle incerte scomparivano nel mare magnum delle attribuzioni sbagliate, si faceva strada l'incertezza tra le fonti. Romano o fiorentino? Ciò che era dato per certo dai contemporanei, la romanità del Morandi, non era più una verità indiscutibile nel secondo Settecento. La scarsità di testimonianze sicure aveva privato di termini di confronto e molti scrittori, anche per ragioni campanilistiche, preferivano interpretare la sua esperienza artistica sulla base del solo dato anagrafico. In un tempo in cui la storia dell'arte era costruita sulla base di scuole, la contraddizione di un pittore che era convintamente romano ma che non aveva certo rinunciato alla sua personalità fiorentina richiedeva uno sforzo ulteriore. È in questo scenario che nella storia critica del Morandi trovano posto testimonianze fiorentine.

Della figura del Morandi si occupò compiutamente Marco Lastri [doc. a26]. Nell’“Etruria pittrice” questi scrisse un'esegesi della pittura toscana, a scapito delle altre scuole, dichiarando programmaticamente di voler trattare solamente di quei pittori che avevano fatto onore alla tradizione artistica toscana (“solamente quelli, o che hanno promosso l'Arte, o che hanno fatto il maggior onore alle scuole particolari degli eccellenti Maestri, prolungando, per dir così, il loro secolo ed estendendone la maniera”). Così, ad esempio, l'autore ci teneva a sottolineare che Benedetto Luti, prima di giungere a Roma, avesse conseguito una formazione a Firenze. In questa ottica il Morandi era da elogiare non solo

³⁸ J.J. LEFRANÇAIS DE LALANDE 1786, p. 594.

³⁹ J. W. GOETHE 1970, p. 497.

⁴⁰ J. W. GOETHE 1998, II, p. 69.

⁴¹ D. A. F. SADE 1996, p. 56.

⁴² R. SOPRANI, C. G. RATTI 1768-1769, II (1769), p. 276.

per la sua qualità di artista, ma soprattutto per il successo che, da toscano, aveva riscosso a Roma (“Ebbe la Toscana in ogni tempo pittori, che fiorirono egualmente in Patria, che in Roma. Il Morandi fu uno di questi; né si trova doppio di lui, chi abbia dimorato tanto tempo in quella capitale, né tanto figurato, quanto lui”⁴³). La sua biografia era la testimonianza pratica degli ottimi frutti che potevano derivare da un’educazione condotta nel Granducato⁴⁴. Sulla base della *Flagellazione* di San Firenze, rara testimonianza toscana dei lavori in pubblico del Morandi, Marco Lastri poté individuare i tratti distintivi dello stile del pittore, efficacemente definito come ossequioso “de’ più celebri maestri de’ tempi suoi” e venato “da un non so che dello stil cortonesco”.

Altrettanto fiorentina era la biografia anonima contenuta nella “Serie degli uomini, i più illustri nella pittura, nella scultura e nell’architettura”, un testo in tutta evidenza figlio delle fonti letterarie precedenti e convintamente celebrativo nei confronti del pittore [doc. a27]⁴⁵.

Con la sua “Storia pittorica dell’Italia”, l’abate Luigi Lanzi assunse nel gioco dei campanili una posizione mediana. La sua convinzione, pragmatica quanto condivisibile, traeva spunto dalla constatazione del fatto che la scuola romana non fosse assimilabile alle altre tradizioni in quanto, fatta eccezione per qualche raro esempio (Giulio Romano e Andrea Sacchi) i grandi artisti che vi avevano operato erano tutti stranieri, molti dei quali rimasti in città solo per parte della propria carriera⁴⁶. Nel caso di Roma, ne era convinto l’autore, era più corretto parlare di “università”, come nel caso delle università letterarie che prendevano il nome dalla loro sede e non dalla nazionalità dei loro frequentatori. Il Morandi fu tra questi. Di lui il Lanzi sottolineò la scarsa influenza del periodo giovanile (“Venne di Firenze ancora giovane e parve presto disimparare la maniera del Bilivert suo primo maestro”⁴⁷), che gli valse comunque la presenza anche nel capitolo dedicato a Firenze, e lo definì “pittore di non molta invenzione, ma esatto e di belle tinte” [docc. a28-a29]⁴⁸.

⁴³ M. LASTRI 1791-1795, n. 97.

⁴⁴ IVI, cc. 79r-v.

⁴⁵ *Serie degli uomini...* 1769-75, XI (1775), pp. 145-8. Se è vero, come ipotizzavano Angelo Comolli e Gaetano Melzi nelle loro rispettive opere, gli autori di questa serie di elogi furono Anton Francesco Rastrelli e Modesto Raù. A. COMOLLI, *Bibliografia storico-critica dell’architettura civile ed arti subalterne*, Stamperia vaticana, Roma 1788, II, p.142; G. MELZI, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all’Italia*, Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1859, III, pp. 55-6.

Lo stesso Comolli (1788-92, III, p.221) ricongiungeva il Morandi pittore con la patria fiorentina, collocandolo in un ideale albero genealogico composto da maestri e allievi, al cui vertice stazionava il Cigoli e via via scendendo trovavano posto il Bilivert e quindi il nostro pittore.

A questo filone di fonti tardo settecentesche che riportano il Morandi in un’orbita toscana si può aggiungere anche il catalogo della collezione di stampe del Kupferistichkabinett di Dresda. Il suo compositore, il direttore Carl Heinrich von Heineken (1707-1791) elencava il nome del pittore accanto a quelli di Giovanni da san Giovanni e Giovanni Domenico Ferretti. C. H. VON HEINECKEN 1771, p. 126.

⁴⁶ L. LANZI 1809, II, pp. 1-2.

⁴⁷ IVI, p. 201.

⁴⁸ IBIDEM.

L'anonimo compilatore della già citata "Serie degli uomini, i più illustri nella pittura..." era certo che le pale d'altare del Morandi avrebbero fatto "chiaramente conoscere in ogni tempo a quale alto grado di eccellenza giungesse la di lui abilità nel dipingere"⁴⁹. Così non è stato proprio per un progressivo processo di deperimento e dispersione di molte di queste. È a partire dal XIX secolo, infatti, che si radica in profondità l'ostacolo più persistente alla ricostruzione dell'identità artistica del pittore, ovvero l'esiguità di tutti quei dipinti "che sempre attirarono l'ammirazione degli'intendenti"⁵⁰. Molte delle sue opere diventarono, infatti, da pubbliche private o andarono disperse: la *Flagellazione* di San Firenze, sproporzionata per la cappellina per cui era stata pensata, stette per tutto il XVIII secolo nella sagrestia della chiesa degli oratoriani per poi risultare dispersa fino ad anni a noi recentissimi; la pala del Duomo di Siena perse la sua originaria collocazione per essere trasferita nel vicino Battistero; dei due quadri laterali della cappella della Madonna della Lettera in San Pietro in Montorio pure si persero le tracce a metà Ottocento; i teloni a tema mitologico del palazzo Salviati alla Lungara, citati da tante guide di Roma, scomparvero all'indomani dell'Unità d'Italia; la tela di Santa Sabina, infine, lasciò all'inizio del Novecento l'altare d'Elci ed ebbe nuova sede nelle stanze del convento domenicano. Si aggiunga poi che molte delle opere rimaste visibili scontavano decenni di abbandono, risultando già annerite e illeggibili. Per un quadro completo della situazione si consideri inoltre che, già a pochi decenni dalla sua morte, complice la genericità di riferimenti negli inventari, molti dei ritratti del Morandi risultavano privi di attribuzione o addirittura registrati come lavori di suoi più illustri colleghi.

Alla luce di questi fatti risulta chiaro come per tutto il XIX secolo quello del Morandi fu un nome e nulla di più. Lo dimostra Melchiorre Missirini che, nella ricostruzione della storia dell'Accademia di san Luca, pur menzionando tante volte il nome del pittore sulla base dei documenti d'archivio, riconosceva di non sapere niente su di lui se non quanto riferito dagli storici: "Sulle tracce del Pascoli e d'altri Istorici, si può dire che Maria Morando (...) fu buon pittore"⁵¹. Nel solco delle intuizioni di Marco Lastri e dell'abate Lanzi, il direttore delle Gallerie fiorentine Tommaso Puccini indicava il Morandi tra i pittori che raccolsero l'eredità di Pietro da Cortona e, alla cui morte, "la pittura in Toscana (...) quasi cieca rimase" [doc. a30]⁵². Interessante è il punto di vista del giornalista francese William Duckett (1805-1873) che nel "Dictionnaire de la conversation et de la lecture", delineando le peculiarità della scuola romana ("pureté dans le dessin, grâce dans les contours, expression variée dans le tetes, qui sont toujours nobles, toujours belles; draperies simples, composition facile, et ce pendant sublime") al cui

⁴⁹ *Serie degli uomini...* 1769-75, XI (1775), pp. 145-8.

⁵⁰ IBIDEM.

⁵¹ M. MISSIRINI 1823, p. 130.

⁵² T. PUCCINI 1807, p. 19.

vertice poneva Carlo Maratti, elencava tra gli altri pittori degni di interesse proprio il Morandi insieme a Giovanni Battista Gaulli e addirittura a Pietro Nelli [doc. a31]⁵³.

È evidente da una lettura generale delle principali testimonianze letterarie del XIX secolo come la conoscenza dell'artista fosse diventata qualcosa di ripetuto e acquisito da fonti di seconda mano come Pascoli e Lanzi e non per diretta conoscenza della sua opera⁵⁴. Questo è chiaro non solo nella standardizzazione dell'immagine dell'artista ma anche da errori grossolani come quello di Antonio Lombardi che nella sua "Storia della letteratura italiana del secolo decimo ottavo"⁵⁵ associava i giudizi del Lanzi ad una improbabile "Maria Morandi pittrice".

Laddove non si registra indifferenza o insipienza sul pittore, colpiscono invece gli impietosi giudizi negativi riservati alle sue opere. In pieno gusto purista, ad esempio, il capitolo della cattedrale del Duomo di Siena decise di sostituire la pala del Morandi con quella di Luigi Mussini. La scelta si basava proprio sul parere di quest'ultimo che aveva valutato il *San Filippo Neri* dell'altare della Ciaja quale opera "di nessun valore artistico" e "ignobile"⁵⁶.

Il Novecento e gli anni Duemila. Lo stato degli studi

Nel corso del Novecento si è provato, in maniera graduale e disorganica, a ridare sostanza al profilo storico di Giovanni Maria Morandi attraverso la pubblicazione di documenti e opere inedite. Di certo la selezione di suoi quadri per esposizioni nazionali e internazionali ha favorito l'interesse nei suoi riguardi.

Il primo decisivo tentativo di definire la personalità del Morandi si deve allo studioso tedesco Hermann Voss. Questi individuava nitidamente le peculiarità dell'artista scrivendo: "Morandi è tra i romani del tardo Seicento più moderati e di maggior gusto. È lontano tanto dalle aberrazioni dei cortoneschi e dei successori di Gaulli quanto dalla freddezza e superficialità di certi maratteschi. Il suo colorito è più luminoso e intenso. Dispiacciono a volte una certa morbida incertezza del disegno e del modellato, ma la maggior parte delle sue opere è di qualità elevata ed elegante. Scarsa è la sua importanza per lo sviluppo dei grandi temi del tardo Seicento, essendo del tutto privo di qualunque aspirazione ad effetti nuovi ed originali"⁵⁷. Il giudizio, pubblicato nel fondamentale "Die Malerei des Barock in Rom" (1924), era poi accompagnato dal primo compiuto catalogo dell'artista che arrivava così a sfiorare una decina di pezzi.

⁵³ W. DUCKETT 1832-53, XII (1835), p. 142.

⁵⁴ Tra queste si possono elencare le voci contenute nei dizionari di Matthew Pikington (1798, pp. 323-4, doc. a32) e di Giovanni Rosini (1852, p. 94).

⁵⁵ A. LOMBARDI 1832, p. 447.

⁵⁶ P. AGNORELLI 2008, pp. 52-60.

⁵⁷ H. VOSS 1924, pp. 492-3.

Da segnalare un importante contributo degli anni Trenta. Nel 1939 Vincenzo Golzio pubblicò alcuni documenti dell'Archivio Chigi, fornendo importanti informazioni su alcune commissioni che la famiglia di origine senese aveva riservato al Morandi. In questa pubblicazione Golzio ricostruiva, attraverso documenti di pagamento, il rapporto a quel tempo inedito tra la famiglia Chigi e il pittore fiorentino⁵⁸.

L'esigenza di fare maggiore chiarezza sul personaggio fu poi sentita da Ellis K. Waterhouse. Un primo incontro col pittore era avvenuto nel 1937, durante la preparazione del libro sul barocco romano⁵⁹, ma fu poi in un saggio del 1967 che lo studioso acquisì il merito di ampliare il corpus morandiano e fare da apripista agli studi sull'artista del secondo Novecento. Trent'anni prima quel nome era risultato il più sfuggente tra i contemporanei ("one of the most elusive of the artists in my list"), ora lo studioso si proponeva di delineare più compiutamente un suo ritratto. Una visita alla Galleria Nazionale d'arte antica di Roma gli aveva fatto scoprire che il *Ritratto di Giulio Rospigliosi* era ancora dato al Poussin nonostante l'articolo di Henri Zerner, che lo restituiva correttamente al Morandi, fosse vecchio di cinque anni. La possibilità fortuita di incontrare il *Mario de' Fiori* ad Ariccia, in quegli anni l'unico ritratto certo del pittore, l'aveva confortato in quell'attribuzione, a suo dire "ovvia". Come i ritratti dell'artista erano irrintracciabili o nascosti sotto false attribuzioni, così le sue composizioni religiose erano invisibili ai più, nascoste oppure tristemente illeggibili ("among the blackest and most invisible pictures in Rome!"). Ellis Waterhouse raccontava che era stata proprio questa elusività del Morandi a fungere da pretesto originatore del saggio. Questo si configurava come un primo invito ad approfondire le indagini su un pittore dimenticato ("So little has been written about him that a summary of the present state of our knowledge may be acceptable"⁶⁰). In esso si ricostruivano attentamente le vicende principali della carriera del Morandi a cui riconosceva piena padronanza di uno stile eclettico, educato a varie fonti. Con spirito da catalogatore lo studioso divideva la sua produzione in quattro grandi categorie (dipinti murali, pale d'altare, ritratti e dipinti su rame) e per ognuna di esse elencava le opere fino ad allora note. Dopo questo fondamento i successivi contributi hanno avuto un carattere più occasionale e di interesse solo parziale. A partire della seconda metà del secolo scorso si segnalano varie pubblicazioni che hanno avanzato proposte sul catalogo dell'artista, grafico e pittorico, e fornito novità documentarie che hanno senz'altro arricchito di dettagli il suo profilo storico.

Stilando il catalogo dei dipinti della Galleria Durazzo Pallavicini, Pietro Torriti riconosceva nel *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo* un "gusto marattesco e vivissime influenze rubensiane e gaullesche"⁶¹. Nel catalogo della mostra 'Pittura italiana del siglo XVII' (Madrid 1970), Alfonso Pérez Sánchez sosteneva che il Morandi non avesse mai abbandonato le radici toscane, essendo allo stesso tempo di molto debitore dello stile di Maratti e del classicismo romano di fine Seicento. Alcuni suoi dipinti

⁵⁸ V. GOLZIO 1939, pp. 266-7.

⁵⁹ E. K. WATERHOUSE 1937, pp. 97-8.

⁶⁰ E. K. WATERHOUSE 1967, pp. 117-121.

⁶¹ P. TORRITI 1967, p. 43.

sembrerebbero addirittura anticipare elementi del futuro neoclassicismo forse per il rigore disegnativo derivatogli proprio dalla formazione a Firenze⁶². Nel suo studio sulla storia dell'arte italiana in età moderna, Rudolph Wittkower poneva il pittore al livello di Giovanni Battista Gaulli nel campo del ritratto e del Maratti in quello della pittura sacra⁶³. Nel 1976 Michael Jaffè, presentando un disegno del Fitzwilliam Museum di Cambridge, individuava le componenti stilistiche peculiari del Morandi, riconoscendo addirittura consonanze col ben più giovane Benedetto Luti⁶⁴. Rimanendo nel campo degli studi sulla grafica, a Catherine Monbeig Goguel spetta il merito di aver pubblicato i disegni dell'artista conservati al Louvre e di aver evidenziato per alcuni di essi vicinanze con lo stile del maestro Bilivert⁶⁵. In occasione di due mostre, una del 1994 sull'iconografia di san Filippo Neri e l'altra sulla figura e sul mecenatismo di Alessandro VII, Renata Sansone si interessava alle opere realizzate dal pittore per Siena: a suo giudizio, questi raggiunse un perfetto equilibrio tra "accademismo marattesco, rivisitazione barocca e disegno toscano"⁶⁶ mentre per Andrea G. De Marchi "le cose eseguite da Morandi – il cui ruolo non ha ancora avuto il legittimo riconoscimento nel contesto della pittura del secondo Seicento italiano – denotano livelli qualitativi estremamente sostenuti"⁶⁷. Giancarlo Sestieri, nel contesto di un repertorio della pittura romana di fine Seicento, continuò nel 1994 su questo filone che definiva il linguaggio del pittore come eclettico: "La posizione del Morandi ritrattista si può definire equidistante tra Maratti e Baciccio, smorzandosi spesso gli echi della maggiore scioltezza pittorica ed espositiva del secondo nel più calibrato gusto espositivo del primo". Lo studioso riconosceva, inoltre, "un'immagine assai diversa, più libera e disinibita" nei ritratti realizzati per personaggi non ecclesiastici dove Morandi mostrava "attenzione alla descrizione dei particolari, frutto probabilmente dell'origine toscana e della formazione presso Bilivert". Sestieri riconosceva uno stile fiorentino riadattato nell'ambiente romano, "segnatamente marattesco, con simpatie per la pittura classicista emiliana ma anche per i maestri francesi"⁶⁸.

Tra le personalità che negli ultimi decenni hanno con maggiore frequenza fornito spunti alla conoscenza del Morandi si segnalano Francesco Petrucci ed Erich Schleier. Il primo di questi, conservatore del palazzo Chigi di Ariccia, ha dedicato nel 1998 un articolo monografico sul suo profilo da ritrattista, riconoscendogli un ruolo di primo piano sulla scena romana del tardo barocco. Da allora,

⁶² A. E. PÉREZ SÁNCHEZ 1970, pp.312-13

⁶³ "Nato a Firenze, si stabilì presto a Roma e pitture sue sono note dalla fine degli anni cinquanta in poi. Mentre come ritrattista egli gareggia con il Gaulli, le sue pale d'altare sono sovente vicine a quelle del Maratti". R. WITTKOWER 1973, p. 535 n. 46.

⁶⁴ M. JAFFÈ 1976, p. 17.

⁶⁵ C. MONBEIG GOGUEL 1981, pp. 196-7.

⁶⁶ R. SANSONE 1994, pp. 568-70; ID. 2000, pp. 488-91.

⁶⁷ A. G. DE MARCHI 2008, p.160-1.

⁶⁸ G. SESTIERI 1994, pp. 131-2.

in occasione principalmente di mostre, lo studioso ha riportato alla luce opere conservate ad Ariccia e anche dipinti di collezione privata⁶⁹.

Se Petrucci si è concentrato sui ritratti, Erich Schleier ha invece puntato l'accento sulle opere grafiche⁷⁰. Prima nel 1992 e poi nel 1998, questi ha dato alle stampe due fondamentali saggi ricchi di aggiunte al catalogo del Morandi disegnatore, creazioni tutte provenienti dalle raccolte pubbliche d'arte tedesche. Si trattava di studi compositivi ed elaborazioni grafiche limitate a singole figure o dettagli anatomici, con alle spalle una ricca storia di errate attribuzioni, che il ricercatore tedesco metteva in relazione con le principali scene sacre ideate dal Morandi. Il suo linguaggio era definito delicato, marattesco sì, ma anticipatore dello "stile più raffinato e sottile di pittori romani del Settecento quali Stefano Pozzi e Pompeo Batoni" e aderente in qualche modo anche alla tradizione fiorentina⁷¹. Dopo le due importanti digressioni nel campo della grafica, Erich Schleier ha anche tentato opera di sintesi delle sue riflessioni in occasione della pubblicazione di un *Riposo dalla fuga in Egitto*⁷² datato intorno al nono decennio del Seicento. In quella sede ha così definito la personalità dell'autore del quadro: "Morandi può essere considerato artista della scuola romana. Era molto rispettato anche se stilisticamente lontano dai seguaci degli altri artisti principali: Maratti, Cortona, Baciccio, Mola. Il suo isolamento stilistico è dovuto alla formazione fiorentina che lo distingue da questi altri". Le peculiarità del linguaggio pittorico del Morandi sono il "modellato dolce e levigato" e l'uso di "una luce calda e morbida, qualità che tradiscono le radici di Morandi nella pittura del Seicento fiorentino". Il pittore non manca mai di denunciare la sua adesione al modello romano, spiegava lo studioso, nelle figure dalle fisionomie classicheggianti, affini all'esempio marattesco. Nei suoi saggi Erich Schleier ha offerto un fondamentale compendio per una personalità tanto articolata, non mancando di offrire con le tante aggiunte al suo catalogo le basi per il prosieguo del lavoro.

Negli ultimi anni è capitato anche a me di concorrere all'arricchimento della conoscenza di Giovanni Maria Morandi. Ho svolto questo lavoro in occasione della stesura delle tesi di Laurea in Storia dell'arte, prima triennale e poi magistrale, presso l'Università di Siena. I risultati delle ricerche hanno trovato occasione di pubblicazione con due articoli usciti sulla rivista "Prospettiva. Ricerche di storia dell'arte antica e moderna"⁷³. Nel primo di questi, originato dall'elaborato composto per la laurea triennale in Scienze dei beni storico-artistici, ho affrontato la ricostruzione delle vicende delle due pale d'altare dipinte dal Morandi per Siena, partendo dalla fortuita scoperta di un bellissimo modelletto della pala con l'*Estasi di san Filippo Neri* a Cambridge. Il secondo contributo provava invece ad allargare l'obiettivo

⁶⁹ F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; ID. 2008, II, pp. 359-366.

⁷⁰ E. SCHLEIER 1992, pp. 15-25; ID. 1998, pp. 247-276; ID. 2010, pp. 60-65.

⁷¹ E. SCHLEIER 1998, pp. 247-276.

⁷² E. SCHLEIER 2010, pp. 60-5.

⁷³ G. DE LUCA 2010, pp. 52-60; ID. 2012, pp. 180-191.

e si basava sull'analisi di documenti inediti relativi agli ultimi anni di vita dell'artista, le sue ultime volontà e l'allegato inventario dei suoi beni.

Gli spunti di Erich Schleier e, in parte i documenti e le nuove attribuzioni da me avanzate, hanno trovato recentemente interessanti sviluppi nella piccola mostra monografica tenutasi presso il Wallraf-Richartz Museum di Colonia (*Giovanni Maria Morandi. Ein Barockkünstler in Rom*, a cura di Christoph Orth e Thomas Ketelsen, 2 aprile-28 giugno 2015)⁷⁴. Con lo scopo di dare forma alle intuizioni dello Schleier, i curatori hanno recuperato quelle ricerche aggiornandole e dato forma espositiva alla raccolta di disegni del Morandi conservata nella città tedesca.

* * *

Nei confronti del Morandi sono stati finora condotti studi che, fatte le dovute eccezioni, hanno mancato di andare oltre le singole opere. I tanti saggi che, approfondendo temi e figure del Seicento italiano, hanno di riflesso arricchito la conoscenza dell'artista, hanno dimostrato che il margine per nuove acquisizioni era ancora notevole. Quella del Morandi era sì una personalità elusiva, come l'aveva bollata il Waterhouse, ma per niente sconosciuta e quindi meritevole di nuove, più accurate riflessioni.

L'obiettivo di questo lavoro è stato quello di fornire un quadro quanto possibile completo della figura di Giovanni Maria Morandi. Si è cercato di andare oltre le versioni delle fonti biografiche e di interrogare le opere stesse e i documenti, nel tentativo di avere uno sguardo obiettivo sull'artista, contestualizzato nel tempo di crisi in cui visse. Senza sottovalutare l'importanza delle notizie che le copie e le repliche possono fornire, si è tentato di definire i confini della produzione autografa del Morandi, distinguendola dal lavoro complementare della nutritissima schiera di collaboratori e allievi. Al netto delle centinaia di quadri censiti da inventari e dislocati nelle raccolte più varie, ne è venuto fuori un corpus quantitativamente meno consistente, ma per certo più soddisfacente per qualità e coerenza.

Il processo di scoperta del pittore è avvenuto curiosamente al contrario: dalle opere estreme e della maturità andando indietro. Nelle biografie, gli anni giovanili del pittore sono infatti appena menzionati, consegnandoci un trentacinquenne senza passato all'esordio romano. Discorso poco dissimile può essere esteso agli studi. Il problema di un Morandi giovane e fiorentino è un tema sostanzialmente inedito. Troppo problematica per essere toccata da chi ha inaugurato le riflessioni, come Hermann Voss ed Ellis Waterhouse, la questione è rimasta trascurata anche successivamente. La mia ricerca ha inteso così riportare l'attenzione su questo lasso cronologico, trovando in esso una significativa appendice alla già considerevole carriera del Morandi. Il lavoro di esplorazione documentaria rende ormai chiaro che è esistita per il Morandi una carriera antecedente al pontificato chigiano, un periodo di 15 anni vissuto all'ombra del duca Salviati e fatto di molteplici esperienze e occasioni che hanno

⁷⁴ T. KETELSEN, C. ORTH (a cura di) 2015.

trasformato un pittore di educazione bilivertiana in artista stilisticamente ortodosso all'accademismo romano. La conclusione è che il Morandi fu molto più fiorentino di quello che ci viene raccontato.

L'eccezionale longevità, unita a un corpus di opere di per sé ricco già in partenza, ha reso necessario operare su più fronti. Col supporto del materiale inedito d'archivio sono state ricostruite le vicende di alcune tra le opere già note del pittore e lo stesso è stato fatto per le più significative novità del catalogo. L'obiettivo di delineare con maggiore precisione la personalità del Morandi ha trovato importanti riscontri nella consultazione del fondo Salviati della Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa e dell'archivio dell'Accademia di san Luca. Dai documenti del primo è emersa chiara l'immagine di un Morandi cortigiano, aiutante di camera del duca Jacopo, curatore della sua collezione d'arte e spesso impiegato come accompagnatore di nobili viaggiatori in visita alla quadreria del suo signore. L'archivio dell'Accademia romana, invece, ha confermato la piena integrazione del pittore nel mondo artistico dell'Urbe e soprattutto la sua costante presenza nella normale e nella straordinaria gestione del sodalizio tra la fine del Seicento e il primo quarto del Settecento.

Giovanni Maria Morandi è stato un uomo del suo tempo, un pittore in costante dialogo e ossequio di quel gusto. Le sue pennellate erano tutte pensate per soddisfare gli occhi dei clienti, in un consapevole quanto intenzionale confronto con la tradizione. Il fatto che il suo nome fosse tutt'altro che secondario nella Roma artistica di fine Seicento dimostra la perfetta sintonia che riuscì a instaurare col mondo dei collezionisti. Nella convinzione che fosse necessario trovare un equilibrio nella divergenza tra il ricordo dei contemporanei e le riflessioni dei moderni, si è tentato con questo lavoro di superare la confusione delle fonti, sparpagliate in vari contesti, di restituire unità alla vita e alle opere dell'artista e di recuperare quindi nitidezza al suo profilo storico.

Biografia artistica

Parte prima (1622-1654).

Giovanni Maria Morandi nacque a Firenze il 30 aprile 1622⁷⁵ da Ottavio di Leonardo e Maria di Lorenzo Pardini, in una famiglia che nel giro di pochi anni si sarebbe arricchita di altri tre figli: Giuseppe che, ricorda Lione Pascoli, “serviva tra’ cavalleggieri nelle guardie del corpo di Sua Santità”⁷⁶, Lorenzo (n. 1625) [doc. b2] e infine Maria (n. 1637) [doc. b3], suora della Nunziatina⁷⁷. Come chiariscono le registrazioni degli atti di battesimo e i censimenti delle decime granducali [docc. b6-b7], i Morandi risiedevano nella parrocchia di Santa Lucia sul Prato⁷⁸ ed erano specializzati da più generazioni nella lavorazione delle stoffe⁷⁹: il padre Ottavio (n. 1589) [doc. b7] lavorava gli arazzi⁸⁰, il nonno

⁷⁵ Sebbene le biografie del pittore facciano confusione sugli estremi cronologici della sua esistenza (per Lione Pascoli sarebbe nato nel 1619, L. PASCOLI 1730-6, p. 578; stando a Nicola Pio il Morandi sarebbe vissuto tra il 1621 e il 1719 – 1724, p. 54), tanto da suscitare dubbi anche nella più recente voce del ‘Dizionario biografico degli italiani’ a firma di Laura Mocci (2012, *ad vocem*), questi sono confermati su base documentaria dal registro battesimale dell’Opera del Duomo di Firenze (anno 1622) e dalle indicazioni del “Necrologio romano” (1717, E. K. WATERHOUSE 1967, p. 117). È altresì da smentire la notizia per la quale il pittore sarebbe nato a Figline Valdarno, riportata erroneamente nel primo volume delle *Memorie valdarnesi* (presso Ranieri Prosperi, Pisa 1835, I, p. 112). La notizia non ha alcun fondamento.

⁷⁶ Il biografo perugino attribuiva lo svolgimento del servizio nella guardia pontificia all’altro fratello del pittore, Lorenzo. Il fatto che quest’ultimo fu – e questo è accertato – sarto e aiutante di camera del duca Jacopo Salviati fa propendere in uno scambio di persona e nell’attribuire quel ruolo a Giuseppe Morandi. L. PASCOLI 1730-6, p. 582.

⁷⁷ Le carte conservate nel Fondo Salviati di Pisa sono particolarmente di notizie relative a Maria Fedele Morandi. A partire dal 1652, infatti, il duca Jacopo si fece garante economico del suo ingresso nel convento della Nunziatina a Firenze, dove già abitava la zia Maria Virginia Strozzi. Nell’aprile 1661 avrà luogo la sua vestizione [doc. b4].

Nelle annotazioni dei registri battesimali di Firenze si trova traccia anche di un altro fratello di Giovanni Maria, Leonardo, nato il 22 novembre 1619 e probabilmente morto ad un’età precoce [doc. b5].

⁷⁸ Anche dopo il trasferimento a Roma e fino alla morte il pittore conserverà la proprietà di una casa a Firenze, “posta nella strada detta Palazzuolo”, tra la Compagnia di Santa Lucia e il convento della chiesa omonima, che annovererà nel lascito dei suoi testamenti.

⁷⁹ Il più antico esponente dei Morandi, Francesco di Giovanmaria operava nel 1573, secondo le notizie derivanti dai registri delle decime granducali, come “giubbonaio” presso Orsanmichele e risiedeva in via del Palazzuolo [doc. b7].

Molto più tardo è invece un documento analogo, risalente al 1644, che elenca nel dettaglio i membri della consorteria Morandi, comprendente diversi nuclei familiari guidati dal patriarca “Lionardo”. F. MARINI 2007, p. 237.

Contrariamente a quanto erroneamente scritto altrove, non è possibile riconoscere il nonno Giovanni Maria Morandi nel “Lionardo Morandi spazaturaio” residente in via dell’Anguillara al tempo della “Descrizione del numero delle case e delle persone della città di Firenze fatta l’anno MDCXXXII”. Non corrispondono né la professione, né il quartiere. BNCF, Fondo Manoscritti, Codice Palatino E. B. 15. 2 Grandi formati, 133, in G. DE LUCA 2012 (2014), pp. 180-191.

⁸⁰ Il padre del pittore è da identificare nell’“Ottavio che tesse arazzi” menzionato nel censimento di Firenze risalente al tempo della peste (1632). Oltre alla coincidenza del nome (il cognome è assente come di frequente accadeva in questo genere di testimonianze), corrispondono anche la composizione numerica del nucleo familiare (“cinque bocche in tutto”: un maschio e una femmina maggiorenne e tre bambini) e il lavoro dell’uomo. Quest’ultimo dato, soprattutto se legato in qualche modo alle arazzerie mediche e unito alla notizia che tutti i maestri del Morandi (Coccapani, Bilivert, Melissi) crearono per

Leonardo era stato tessitore e l'antenato Francesco aveva fatto il "giubbbonaio"; una tradizione, questa che verrà ripresa da Lorenzo, fratello del pittore e sarto.

Il 1 maggio 1622 Giovanni Maria venne accompagnato al fonte battesimale da due importanti esponenti dell'aristocrazia fiorentina, Donato di Niccolò dell'Antella e Alessandra (figlia di Annibale) Orlandini (e moglie di Bernardo) Attavanti [doc. b1]. Sebbene la scelta di una persona di una classe più elevata a fini di comparatico fosse frequentissima in età moderna, la designazione del Dell'Antella (1597-1667), cavaliere dell'Ordine di santo Stefano e gentiluomo di camera del giovane Ferdinando II⁸¹, nonché figlio di Niccolò che partecipava in quegli anni al consiglio di reggenza che teneva le sorti del granducato⁸², trova giustificazione nei rapporti intercorsi tra le due famiglie. Di questi sappiamo ben poco ma sono appena accennati dalla notizia che Donato lasciò nel suo testamento un vitalizio a "suor Maria Angelica Morandi", cugina del pittore, la quale "era stata in sua fanciullezza allevata in casa sua"⁸³.

Alle origini di un'educazione cavalleresca. Favorito dalla vicinanza ad una delle famiglie più in vista della Firenze del tempo, il maggiore dei figli di Ottavio Morandi iniziò presto la sua scalata sociale, diventando paggio alla corte medicea⁸⁴. In questo ruolo, assunto secondo consuetudine intorno ai dieci anni d'età, il giovane non solo servì i granduchi e gli ospiti illustri di passaggio per Firenze⁸⁵ ma ebbe

quell'industria, acquista un certo peso e può essere considerato come una delle chiavi che il pittore ebbe per introdursi nei salotti che contavano. BNCF, Fondo Manoscritti, Codice Palatino E. B. 15. 2 Grandi formati, 133.

⁸¹ Donato dell'Antella ricoprì nel corso della sua vita diversi incarichi prestigiosi: nel 1631 entrò nel Consiglio dei Duecento, nel 1643 diventò senatore; fu anche titolare della cattedra di Metafisica dello studio pisano (1643-54) e luogotenente dell'Accademia del disegno di Firenze (1645-8). F. BALDINUCCI 1681-1728, p. 210; P. PACINI 2001, p. 155. Per un completo si veda: C. VIVOLI 1989, *ad vocem*.

⁸² Niccolò dell'Antella prese parte al governo transitorio delle granduchesse, insediandosi all'indomani della morte di Cosimo II (1621), in attesa che il giovane Ferdinando diventasse maggiorenne (1627). La reggenza venne allora tenuta, oltre che da Cristina di Lorena e Maria Maddalena d'Austria, da una coppia di segretari (Curzio Picchena e Valerio Cioli) e dal consiglio di stato (composto dall'arcivescovo di Pisa Giuliano de' Medici, dal conte Orso d'Elci e dal marchese Fabrizio Colloredo), di cui lo stesso Dell'Antella era membro. F. DIAZ 1987, pp. 383-408.

⁸³ F. MARINI 2007, p. 32.

⁸⁴ Sebbene il nome del pittore non compaia nelle liste di paggi conservate nell'Archivio di Stato di Firenze (ASF, Miscellanea Medicea, *Nota dei signori paggi de' Serenissimi di Toscana dall'assunzione del Serenissimo Gran Duca Ferdinando sino al presente giorno*, 1587-1629; 1642-60) si è portati a dare credito alla notizia riportata dalla didascalia alla caricatura del Morandi di Pier Leone Ghezzi (R. SANSONE 2000, p. 25 n. 11, doc. b8). Questo innanzitutto perché le liste non coincidono cronologicamente col periodo in cui effettivamente il pittore servì a corte, ma soprattutto perché così troverebbero un fondamento le "parecchie qualità cavalleresche" che i biografi gli attribuivano. Lione Pascoli ne forniva un dettagliato elenco ("Ballava assai bene, sapeva addestrar cavalli, e tirava prodigiosamente di spada. Né v'era cavalier Romano e forestiere che si dilettaesse di scherma, che far non volesse qualche assalto con lui", L. PASCOLI 1730-6, p. 579) mentre l'anonimo estensore di un "Elogio" settecentesco riferiva ad una precoce coltivazione quell'animo nobile ("Fino dalla più tenera giovinezza applicossi ad adornare l'animo suo delle più rare virtù. Le arti Cavalleresche non poco occuparono il di lui pensiero, ma quello che specialmente per naturale istinto ed inclinazione amò sempre fu la Pittura e il Disegno, il quale attentamente studiò sotto Giovanni Bilivert, professore di somma reputazione", *Serie degli uomini i più illustri...* 1775, XI, p. 145-8).

⁸⁵ Al paggio spettavano mansioni assimilabili a quelle dell'aiutante di camera, ovvero apparecchiare e sparecchiare la tavola del Granduca, ricevere e servire gli ospiti illustri, pulire le camere del signore e controllare il rispetto del cerimoniale da parte di chi era stato ammesso alla sua presenza. C. EVITASCANDALO 1598; S. BERTELLI 2002, p. 23.

soprattutto modo di accedere ad una vera e propria scuola di cavalleria. Per i giovani cui era riservato l'onore di servire a palazzo Pitti era, infatti, ideato un percorso di educazione finalizzato a fornire loro “il prezioso corredo di un animo nobile”: il latino, la matematica, l'equitazione e la scherma⁸⁶. Il piano di studi prevedeva – e questa sarà la componente più determinante nel prosieguo della crescita del giovane – anche il disegno. Lo scopo era genericamente educare il futuro gentiluomo alla bellezza delle forme; nello specifico le lezioni di grafica erano concentrate su materie di carattere architettonico e ingegneristico-militare⁸⁷.

Al seguito del “gran Gismondo”. Con alle spalle qualche anno di servizio medico, ritroviamo Giovanni Morandi al seguito di Sigismondo Coccapani da cui, come scrive Filippo Baldinucci, ebbe “da fanciullo (...) i principi dell'arte”⁸⁸. Abbiamo davvero scarse informazioni su questo sodalizio, la cui durata non dovette essere ragguardevole. Avvicinarsi al Coccapani doveva però apparire al giovane Giovanni Maria una scelta quasi scontata, e non è da sottovalutare la possibilità, altrimenti non documentata, che i due si fossero conosciuti e frequentati entro gli anni della paggeria. Sigismondo Coccapani, artista molto vicino ai Medici e in particolare a Leopoldo che “non isdegnava chiamarlo suo maestro”⁸⁹, aveva un animo da teorico e inventore, da architetto-ingegnere e poco da pittore⁹⁰. Come il fratello, l'altrettanto geniale Giovanni (1582-1649) che fu autore di lezioni pubbliche nell'Accademia del disegno (in materia di geometria euclidea, prospettiva, geografia, architettura civile e militare, meccanica e idraulica) frequentate da giovani nobili di tutta Europa⁹¹, anche Sigismondo fu particolarmente versato nell'insegnamento. Per questa sua peculiarità era detto “il maestro del disegno”, appellativo nato in seno

⁸⁶ S. BERTELLI 2002, p. 23.

⁸⁷ La notizia è confermata dalla composizione degli arredi delle stanze dei donzelli, al cui intero è documentata la presenza anche di una “una tavola d'albero fissa al muro da alzare e abbassare che vi si posa sopra il modello delle piante di fortezze e simili, quali serve per imparare a disegnare”. S. BERTELLI 2002, p. 23.

⁸⁸ F. BALDINUCCI 1681-1728, pp. 278, 427.

Su Sigismondo Coccapani: W. PRINZ 1963, pp. 66-69; G. CANTELLI 1976, pp. 26-37; C. MONBEIG-GOGUEL 1981, pp. 264-269; A. BREJON DE LAVERGNÉE 1981, pp. 270-272; E. ACANFORA 1989, pp. 71-99; G. PAGLIARULO 1989, pp. 100-108; E. ACANFORA 1990, pp. 11-25; M. L. CHAPPELL 1994, pp. 32-38; M. L. CHAPPELL 2004, pp. 19-24.

⁸⁹ F. BALDINUCCI 1681-1728, p. 419.

⁹⁰ Della versatile e multiforme produzione teorica di Sigismondo Coccapani ci resta oggi soltanto il “Trattato del modo di ridurre il fiume di Arno” (pubblicato nel 2002 a cura di Elisa Acanfora), nato dal tentativo di risolvere un annoso problema della città di Firenze.

Nel corso della sua attività il Coccapani ebbe però molte altre occasioni per mettere in mostra il suo ingegno: partecipò al concorso per la conclusione della facciata di Santa Maria del Fiore (G. DEL ROSSO, *Aneddoto istorico relativo alla facciata che si proponeva di fare nel secolo XVII al Duomo di Firenze...*, Giuseppe Molini e compagni, Firenze 1820, pp. 63-76), sperimentò diverse soluzioni per facilitare la gestione del contagio e progettò nuovo lazzeretto al tempo della peste (1632), fu in contatto in qualità di architetto con Urbano VIII che voleva conferirgli l'incarico del progetto di palazzo Barberini a Roma. F. BALDINUCCI 1681-1727, pp. 416-7, 419; E. ACANFORA 1989, pp. 71-99; E. ACANFORA 1990, pp. 11-25.

⁹¹ La sorprendente personalità di Giovanni Coccapani, architetto militare e civile, matematico e legista, trovò modo di esprimersi anche nella pittura. Come il fratello compì i primi passi nel campo dell'arte all'ombra del Cigoli e da adulto guadagnò una certa stima per la sua competenza di conoscitore. G. NEGRI 1722, p. 279; F. SRICCHIA SANTORO 1982, *ad vocem*; M. L. CHAPPELL 1983, pp. 36-58; ID. 1994, pp. 32-38.

all'Accademia riunitasi in palazzo Strozzi intorno al 1619⁹² e poi divenuto un modo consuetudinario di riferirsi a lui.

Al seguito del “gran Gismondo” il Morandi fu introdotto ai segreti del mestiere e apprese da un indiscusso virtuoso del genere l'ingegnosità di sperimentare nuove tecniche e l'importanza di osservare la natura. Non è chiaro se, conforme alla versatilità del maestro fiorentino che si era formato prima con l'architetto Bernardo Buontalenti e poi col pittore Ludovico Cardi, il giovane aspirasse anche ad una prospettiva professionale nel mondo dell'architettura. Sicuramente un dilettante che voleva padroneggiare le tecniche artistiche non poteva sperare in un educatore più raffinato e consapevole delle possibilità espressive della grafica. Quando, alle prese con la stesura della sua storia della scuola fiorentina per biografie, Filippo Baldinucci lo interrogherà in merito, Giovanni Maria rievocherà proprio la passione sperimentatrice dell'antico maestro, volta quasi a rendere la pittura indipendente dai pennelli [doc. a12].

Anche se con minore impegno e convinzione che nelle altre attività, Sigismondo Coccapani fu molto apprezzato pure come pittore. Se nel campo del ritratto ebbe “una maniera graziosissima” e fu ammirato addirittura da Justus Sustermans, che possedeva sue creazioni⁹³, in quello della pittura sacra Sigismondo “non diede in pubblico molte opere di sua mano”⁹⁴. Il suo percorso artistico, confuso per molto tempo con quello di Alessandro Rosi, è stato ricostruito con grande fatica in tempi relativamente recenti, con risultati senz'altro parziali in quanto concentrati entro gli anni Venti del Seicento, ovvero quando il Morandi muoveva i primi passi⁹⁵. Al tempo della maturità risalgono i progetti di decorazione di due cappelle del Duomo di Siena⁹⁶ e della sede dell'Accademia del disegno (in via della Crocetta a Firenze)⁹⁷, e due arazzi con *Storie del Battista* per il granduca. Nessuno di questi è giunto fino a noi. L'unico termine di confronto, comunque sbiadito, dell'attività tarda del Coccapani è quindi la cappella Martelli nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano a Firenze (1634-42)⁹⁸.

⁹² F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, pp. 417-9.

L'appellativo di “Maestro del disegno”, e più in generale la fama del Coccapani disegnatore, è tramandata dalle sue biografie (F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, p. 418; S. DI SAN SILVERIO, *Praelusiones poeticae*, apud Vincentium Vangelisti, Florentiae 1683, p. 244) e ancora dall'iscrizione apposta alla base di un'incisione tratta dal suo *Autoritratto* (1644), opera di Bernardo Curti per conto del nipote Paolo Coccapani (1584-1650).

Che l'artista avesse poi pratica di insegnare le sue conoscenze a più giovani allievi lo suggerisce anche un passato contenuto nel trattato sul modo di irreggimentare l'Arno, quando confessa di scrivere “nelle vacanze della lettura (cioè, dall'insegnamento)”.

⁹³ F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, p.416-7.

⁹⁴ IVI, p. 417.

⁹⁵ E. ACANFORA 1989, pp. 71-99; E. ACANFORA 1990, pp. 11-25.

⁹⁶ Le cappelle, la cui decorazione venne realizzata soltanto dopo la morte del Coccapani, erano situate nel transetto sinistro della Cattedrale senese ed erano dedicate rispettivamente ai Santi Pietro e Paolo e al Crocifisso di Montaperti.

⁹⁷ E. ACANFORA 1990, pp. 11-25.

⁹⁸ Nel cappella Martelli Sigismondo Coccapani e collaboratori furono impiegati nella decorazione della volta (*l'Immacolata e l'Eterno fra gli angeli*) e nella realizzazione delle tre lunette parietali (*Obbedienza e Povertà, Prigione e Martirio di san Vincenzo Ferrer, Predica di san Vincenzo*). La modesta qualità del ciclo dipende in larga parte da un intervento quasi esclusivo della bottega del

Alla luce della sfuggevolezza del profilo del Coccapani pittore sarebbe difficile, sicuramente arbitrario, rintracciare ricordi dell'alunnato del Morandi al suo seguito. Il fatto che tutte le fonti antiche, esclusa la sommaria menzione del Baldinucci, tacciano su questo argomento segnala comunque che fu con il Bilivert che l'artista davvero sentì di aver iniziato il cammino formativo che l'avrebbe portato a essere pittore⁹⁹. Se c'è però una cosa che Giovanni Maria imparò accanto al Coccapani, oltre ai rudimenti dell'arte, fu sicuramente una certa predisposizione all'eclettismo, ovvero l'apertura non solo a tutte le declinazioni della professione d'artista ma anche ad attività estranee ad essa.

Sotto la direzione del Bilivert. La necessità di intraprendere un percorso che lo avrebbe alla fine immerso nel mercato dell'arte spinse Giovanni Maria Morandi ad interrompere l'esperienza altamente educativa col Coccapani per andare a bottega. Forse su consiglio e raccomandazione del primo maestro, il giovane si indirizzò quindi verso l'atelier di Giovanni Bilivert¹⁰⁰, conoscenza giovanile di Sigismondo ai tempi della comune frequentazione del Cigoli e a quel tempo titolare di una delle imprese più affermate e affollate della Firenze del tempo¹⁰¹.

Incastonando la frequentazione del Coccapani negli anni a palazzo Pitti, come io credo sia possibile, allora l'incontro col Bilivert potrebbe datarsi, coerentemente con le consuetudini educative del tempo, molto presto, intorno al 1637. Se col primo maestro l'attenzione del giovane apprendista era stata monopolizzata dal disegno, ora Giovanni Maria poté avanzare nelle conoscenze e finalmente prendere confidenza con i colori. Nell'officina del Bilivert il Morandi si esercitò guardando il lavoro altrui e osservando le dinamiche di collaborazione e di gestione delle diverse fasi di realizzazione di un quadro. Il cursus educativo delineato dal Baldinucci per un altro pittore "bilivertiano", Agostino Melissi, può considerarsi esemplificativo di un itinerario consueto a molti giovani e che anche il Morandi dovette percorrere. Appena accolto in quella bottega, il giovane "al principio si trattenne disegnando dal rilievo". La principale attività di quel tirocinio fu poi tutta dedicata a copiare le opere dei grandi artisti del passato, per avvicinarsi quindi all'universo figurativo del maestro e riprodurre sue opere ("copiando prima piccoli quadri... e poi figure intere")¹⁰². Questo travaso di sapere tra maestro e discepolo era il

pittore, la cui diretta partecipazione si limitò forse soltanto ai dipinti a olio. E. CHINI 1984, pp. 129-131; G. CANTELLI 1984, p. 130.

⁹⁹ Lo stacco tra "imparato ch'egli ebbe in patria il disegno" e "presa sotto la direzione di Giovanni Bilivert col copiar molte opere sue pratica de' colori" suggerirebbe la consapevolezza anche da parte del biografo Pascoli di una bipartizione nella formazione artistica del Morandi. L. PASCOLI 1730-36, p. 578.

¹⁰⁰ Su Giovanni Bilivert: G. J. HOOGEWERFF 1960, p. 139-156; A. MATTEOLI 1970, p. 326-366; C. MONBEIG GOGUEL 1979, 353, p. 3-48; C. LAURIOL 1984, pp. 487-489; R. CONTINI 1985; A. MATTEOLI 1988, p. 27-33; F. SOTTILI 2010, pp. 195-202.

¹⁰¹ Sulla base delle notizie desunte dalle biografie possiamo concludere che Giovanni Morandi seguì un percorso educativo assimilabile a quello di colleghi come Giovanni Battista Ghidoni, prima studente del Coccapani e poi del Bilivert, e inverso a a quello di Cecco Bravo, che dall'atelier del secondo passò a quello del primo. R. CONTINI 1985, p. 27.

¹⁰² Sia Filippo Baldinucci ("Giovanni Maria Morandi... che ne'suoi primi anni copiò molt'opere del Bilivert" F. BALDINUCCI 1681-1728, p. 316) che Lione Pascoli ("Sotto la direzione di Giovanni Bilivert col copiar molte opere sue pratica de' colori", L. PASCOLI 1730-36, p. 578) confermano che il Morandi si esercitò riproducendo tante opere del maestro.

momento in cui gli apprendisti, rispondendo a esigenze pratiche tutte interne alla bottega, avevano occasione di mettersi alla prova e dimostrare il proprio talento. La maggior parte di loro, quelli più abili nell'imitare scimmiescamente il vocabolario figurativo del maestro, sarebbe rimasta al livello di semplice manodopera per arginare al meglio la domanda del mercato con copie e repliche.

Acquisita familiarità col contesto che lo ospitava, al giovane furono offerte finalmente le opere fondative di quel modo di dipingere, ovvero le creazioni di Ludovico Cardi, il “maestro del maestro” (“essendovi poi capitato un bel quadro d'un Cristo morto, e appresso la Vergine e San Giovanni, di mano del Cigoli... il Melissi ne fece una copia per suo studio”). Frequentare la bottega del Bilivert, colui che era stato “stimato il migliore de' suoi discepoli”, significava infatti, condividere l'orgoglio di appartenere alla tradizione di chi aveva riformato indelebilmente l'arte fiorentina.

La presenza del Morandi nell'officina del Bilivert coincise con un periodo gravoso per la vita del maestro. Durante un soggiorno pisano, in vista del *San Francesco* per l'altare maggiore della chiesa dei cappuccini (1636), il pittore era stato colpito da un grave ascesso pararenale che prima ne aveva minacciato la vita e poi compromesso la salute, e quindi l'esercizio della professione. È con questi presupposti che si spiega l'eterogeneità stilistica di quella che Roberto Contini ha definito la terza e ultima maniera del Bilivert¹⁰³, una diffusa incoerenza notata da più parti sin dal Settecento (“ei non fu sempre uguale a sé stesso”)¹⁰⁴. A questa fase tarda appartengono la *Cena in casa di Fariseo* (1639)¹⁰⁵, l'*Eracleo portacroce* in San Michele e Gaetano (1641), l'*Allegoria della Mansuetudine* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, il *San Paolo che predica ai Corinzi e resuscita un fanciullo* per la cappella Serragli in San Marco¹⁰⁶ e, infine, la *Sacra Famiglia con sant'Elisabetta e san Giovannino* (1644, castello di Fredensborg)¹⁰⁷; opere queste in cui si alternano ricordi arcaizzanti a morbidezze furiniane, monocromi a squillanti gamme cromatiche.

Il riposo forzato del maestro facilitò l'emergere in seno al suo studio di personalità chiamate a supplirne l'impotenza e tra queste occupa un posto di primo piano Agostino Melissi¹⁰⁸. Dopo aver frequentato Remigio Cantagallina e Matteo Rosselli (1631-4), questi accompagnò il Bilivert per dieci anni (1634-44) e ne guadagnò piena fiducia tanto da diventare suo “confidentissimo”¹⁰⁹, intervenendo nella pratica pittorica degli anni estremi laddove lui era impedito. A lui l'artista affidò tutte le fasi creative delle sue opere (gli schizzi, gli studi del naturale, la pittura), ritagliando per sé il tocco conclusivo della

¹⁰³ R. CONTINI 1985, p. 45.

¹⁰⁴ M. LASTRI 1768, II, pp. 159-160.

¹⁰⁵ F. MORO 1989, pp. 102-6.

¹⁰⁶ F. BALDINUCCI 1681-1728, p. 309, B. PAOLOZZI STROZZI 1998, pp. 48-53.

¹⁰⁷ Nell'elenco delle ultime opere licenziate dal Bilivert sono da annoverare anche il *Ritratto funebre di padre Pietro Bini* (1636), il fondatore dell'Oratorio fiorentino, il *Ritrovamento della vera croce* (1636-7) nella chiesa dei Santi Michele e Gaetano e ancora la *Venere incatenata da Cupido* per don Lorenzo de' Medici (1638).

¹⁰⁸ Su Agostino Melissi: A. PETRIOLI 1979, 353, pp. 99-105; M. CHAPPELL 1979, pp. 26-29; A. MATTEOLI 1988, 52, pp. 39-66; G. PAGLIARULO, R. CONTINI 2010.

¹⁰⁹ F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, p. 302.

rifinitura¹¹⁰. Da questa collaborazione nacquero opere come lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* per la cappella Accolti nella Santissima Annunziata, la *Betsabea al bagno* (già collezione Capponi, poi Venerosi Pesciolini) e la lunetta con gli *Angeli che gettano fiori* soprastante l'*Eraclio portacroce* in San Michele e Gaetano¹¹¹. Segnarono il contemporaneo esordio autonomo del Melissi la *Visitazione* e le altre tele perdute (*Banchetto di Erode ed Erodiade*, *Sepoltura* e *Decollazione del Battista*) per San Giovanni Battista a Pistoia (1642)¹¹², una *Sant'Agnese* in collezione privata¹¹³, la *Susanna e i vecchioni* del Seminario Maggiore a Firenze, un perduto *Tobiolo e l'angelo* e la *Maddalena penitente* della collezione Capponi¹¹⁴. Dipinti questi in cui la sensibilità di Agostino Melissi denuncia forti radici bilivertiane su cui si abbarbicano sentimentalismi furiniani.

Agostino è celebrato da Filippo Baldinucci come un “bravissimo disegnatore, e specialmente nell'Accademia del nudo”¹¹⁵ (prova ne sono i tanti disegni di questo genere a lui attribuiti¹¹⁶) ma anche perché particolarmente versato nell'insegnamento (“nell'insegnare ha particolare talento”), ruolo che svolse in maniera istituzionale nell'Accademia del disegno dove fu “maestro al naturale”¹¹⁷. È da credere quindi che, nonostante la ritrosia delle fonti (che preferiscono rimandare soltanto al Bilivert la responsabilità della formazione del Morandi), anche il Melissi, in considerazione del peso occupato nell'atelier del maestro, abbia avuto un ruolo negli esordi dell'artista.

La morte di Giovanni Bilivert, il 16 luglio 1644, segnò uno spartiacque nella storia professionale della folta schiera di collaboratori in sottordine che frequentava quell'atelier, costringendoli a ridefinire il proprio lavoro. La debilitazione della lunga malattia non aveva, infatti, intaccato in alcun modo la fortuna del pittore presso la clientela. La sua dipartita lasciava ora in eredità un discreto numero di commissioni incompiute, opere da perfezionare o realizzare ex novo per rispettare clausole contrattuali¹¹⁸.

¹¹⁰ “[...] Cominciò poi il Bilivert non solamente a fargli abbozzare suoi schizzi di storie, ma ancora a fargli fare i disegni e studi delle medesime al naturale: e gli stessi studi e disegni voleva che Agostino alla sua presenza mettesse in opera nelle sue tavole e quadri, a' quali ponevasi egli a dar perfezione: e questo faceva a cagione di una grave e fastidiosa infermità che non gli permetteva, se non con travaglio, il seder lungamente a lavoro”. F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, pp. 316-7.

¹¹¹ G. PAGLIARULO, R. CONTINI 2010, p. 56.

¹¹² F. TOLOMEI 1821, pp.119-20; R. CONTINI 1986, p. 123.

¹¹³ S. BELLESI 2007, pp. 24-5.

¹¹⁴ Tra le opere di Agostino Melissi ascrivibili al suo esordio professionale autonomo Filippo Baldinucci elencava un quadro con “il re Totilo ai piedi di San Benedetto”, datato al 1642, un *Tobiolo e l'angelo*, una *Susanna* (Firenze, Seminario maggiore, già Compagnia di San Benedetto Bianco) e ancora un perduto “un sant'Antonio bastonato dal comune inimico, che si conta fralle sue opere più belle”. F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, pp. 316-7.

¹¹⁵ Filippo Baldinucci definì Agostino Melissi “diligentissimo”, riconoscendogli “una maniera non punto lontana dalle buone regole dell'arte”. Contrariamente allo stato degli studi sulla sua produzione pittorica, molto meglio documentato è il catalogo grafico dell'artista anche grazie al fatto che lavorò per quasi trent'anni al servizio dell'Arazzeria medicea. F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, pp. 316-7; A. MATTEOLI 1988, p. 39.

¹¹⁶ S. PROSPERI VALENTI RODINO 1982, pp. 81-118.

¹¹⁷ F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, pp. 316-7.

¹¹⁸ “[...] Essendo rimase molte sue opere imperfette, toccò ad Agostino il dar fine ad alcune delle principali e, frall'altre, ad una storia della novella di Cimone, che per amore di pazzo divien savio: quadro di quattro braccia d'altezza, quale egli

Nel contesto della società degli artisti fiorentini Agostino Melissi, immatricolato da appena un paio di mesi (28 marzo), si trovò nel maggio 1645 a rendere già conto delle gravose responsabilità acquisite rilevando quella bottega. Uno dei clienti storici, Giuseppe Montemerli, lo chiamava in causa accusandolo di aver riciclato un'opera del pittore morto per le *Marie al sepolcro* e il *San Giovanni Battista* che lui aveva ordinato per la chiesa di San Giovanni Battista a Livorno. La vicenda giudiziaria imputata al Melissi è la prima occasione, fuori dalle biografie stampate, di trovare Giovanni Maria Morandi documentato in quel contesto creativo. Il giovane, come tutti i suoi colleghi, fu chiamato a discolpare il Melissi dichiarando di aver assistito a tutte le fasi di costruzione dell'opera e che in nessun modo, se non con dei consigli, il Bilivert vi aveva contribuito [doc. b9]¹¹⁹.

Aiutante di camera del duca Salviati. Il 1645 fu davvero un anno fondamentale per la carriera del Morandi. Non nobile di nascita, il giovane apprendista rivelava una non comune indole cavalleresca e buoni costumi supportati da una fine educazione. Insomma, a ventitré anni Giovanni Maria era il prototipo del perfetto cortigiano, destinato alla vita di corte non per nascita ma per educazione, con in più un promettente talento pittorico; quanto bastava perché potesse realizzare l'ambizione di rendersi amico qualche signore sfruttando la sua gentilezza di modi e perché attirasse l'attenzione di uno dei clienti del suo maestro, l'influente aristocratico fiorentino Jacopo Salviati (1609-72)¹²⁰. Esponente di una delle famiglie nobili più in vista nella Firenze del tempo, il duca era figlio di Lorenzo e di Maddalena Strozzi, “dama maggiore d'onore” di Vittoria della Rovere¹²¹. Sulle orme del padre che era stato governatore di Siena (1607-9) e ambasciatore mediceo (a Roma, a Venezia, a Genova e in Spagna)¹²², anche Jacopo

medesimo aveva abbozzato, con invenzione del Bilivert, pel serenissimo cardinal Giovan Carlo, e si compiacque quell'altezza che il Melissi ne rimutasse alcune cose, e quelle riducesse a suo gusto. Dicesi che questa tela, dopo la morte di quel principe, fusse mandata a Genova. Un'altra simil bozza aveva il Bilivert fatta fare al Melissi, la quale venne poi in mano di Francesco Masetti [...]”. F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, pp. 317-8.

¹¹⁹ Tra le opere che Agostino Melissi dipinse dopo la morte del maestro si possono citare la *Pietà* del 1646 per Leopoldo de' Medici (F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, p. 318; R. CONTINI 2010, p. 22), l'*Incoronazione di spine* della chiesa di San Giuliano a Castiglion Fiorentino (1646 circa), una *Pietà con Nicodemo* (Firenze, Depositi del Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto) e una *Ninfa che suona il flauto* (Firenze, Palazzo Pitti).

¹²⁰ Sono documentati al servizio del duca Salviati altri due Morandi – un omonimo del pittore nelle vesti di cuoco e un Jacopo, contadino nel fondo di Cercina – ma non è dato sapere se esistessero legami di parentela col nostro. V. PINCHERA 1999, pp. 95, 110.

¹²¹ *Recueil de toutes les gazettes, nouvelles, ordinaires et extraordinaires, et autres relations contenant le récit des choses remarquables advenues tant en ce pays qu'en pays étrangers* 1633, pp. 134, 505; P. HURTUBISE 1985, p. 402.

Nel suo “Iconologia” Cesare Ripa ricambiò la generosa protezione concessagli dalla famiglia Salviati dedicando un sonetto alla marchese Strozzi Salviati, riconoscendole la virtù della benignità, cioè “la magnanimità in mostrare segni di stimare gli onori dati alle persone inferiori”. C. RIPA 1764, pp. 235-7.

Un elogio funebre della marchesa è contenuto in A. ADIMARI 1640, p. 74.

¹²² Il marchese di Giuliano Lorenzo Salviati (1568-1609), figlio di Iacopo di Alamanno Salviati (1537-86), occupò nel corso della sua vita numerosi incarichi di prestigio per conto della corte granducale: fu ambasciatore a Genova e Roma, quindi governatore di Siena (1607-9). La sua liberalità ispirò Cesare Ripa che gli dedicò il suo trattato “Iconologia” e lo celebrò quale degno erede di una gloriosa tradizione di mecenati (C. RIPA 1767, p. 218). M. DEL PIAZZO 1953, pp. 17, 162; P. HURTUBISE 1985, pp. 262, 292, 402.

svolse in diverse occasioni attività diplomatica, contribuendo col suo diretto coinvolgimento alla politica granducale¹²³.

Celebrato dai contemporanei per le sue produzioni vitivinicole e per la prestantza dei suoi cavalli¹²⁴, Jacopo era dotato di una personalità istrionica. Definito da Giovanni Mario Crescimbeni “personaggio non men celebre tra’ cavalieri che tra’ letterati e specialmente tra’ rimatori”¹²⁵, questi esercitò il suo animo versatile nella poesia, nel teatro e nella recitazione¹²⁶ [doc. b10] e fu membro di varie accademie fiorentine (degli Affinati presso il Palazzo Medici di Via Larga, degli Immobili in via della Pergola¹²⁷, dei Percossi¹²⁸ e della Crusca¹²⁹), a volte ospitate nelle sue stesse residenze¹³⁰. Il duca era consapevole di

¹²³ Jacopo Salviati fu impiegato più volte dai granduchi quale ambasciatore mediceo e per questo era consuetudine in ambienti ufficiali che fosse trattato “come parente della casa Serenissima” (P. WADDY 1990, p. 327; J. B. L’HERMITE DE SOLIERS 1661, p. 511.). Nel giugno 1646 partecipò insieme a Leopoldo de’ Medici al corteo che accompagnò Anna di Cosimo II ad Innsbruck per sposare l’arciduca Ferdinando Carlo. Meno di un mese dopo, Jacopo era già a Praga per partecipare in qualità di “ambasciatore di Fiorenza” al dolore dell’Imperatore Ferdinando III per la morte della moglie Maria Anna (deceduta a Linz il 13 maggio di quell’anno). K. KELLER, A. CATALANO 2010, p. 831.

In considerazione della vicinanza ai granduchi, le proprietà fiorentine dei Salviati erano completamente al servizio delle loro esigenze. Sia il palazzo Portinari-Salviati (oggi MPS), sia la villa suburbana di Ponte a Badia (sede degli Archivi storici dell’UE), fra la via bolognese e quella faentina, si affermarono così nel corso del Seicento quali luoghi di ospitalità per molti degli illustri forestieri in incognito di passaggio per la capitale del Granducato. Qui soggiornarono la principessa Margherita Luisa d’Orléans nel 1661, prima delle sue nozze con Cosimo III (C. BEC, *La memoria di un pittore fiorentino del XVII secolo*, in ‘Annali d’Italianistica’, 4, 1986, pp. 109-129) e ancora ambasciatori e sovrani stranieri, il cui passaggio viene attentamente registrato dalle gazzette di tutta Europa.

¹²⁴ La prosperità delle cantine Salviati venne celebrata da un componimento di Francesco Redi (1626-97) contenuto nel *Bacco in Toscana* (presso Niccolò Capurro, Firenze 1820). Quanto alla passione del duca per i cavalli, sappiamo che questi fece gareggiare i suoi animali a Firenze e Siena, a Bologna e Pistoia, raccogliendo le lodi di Francesco Salvadori (che scrisse un sonetto “sopra un barbaro del duca Salviati” declamato nell’Accademia degli Intrecciati a Roma il 13 gennaio 1650, A. S. CARTARI 1673, p. 35) e Francesco Liberati che li definì “belli, leggiadri e spiritosi”. F. LIBERATI 1669, p. 154.

¹²⁵ G. M. CRESCIMBENI 1730, III, p. 222.

¹²⁶ Di Jacopo Salviati autore letterario scrissero Giovanni Mario Crescimbeni, Giulio Negri e Francesco Trucchi, che lo definì poeta gentilissimo. La sua fu una produzione alquanto varia per forme e contenuti con incursioni nei generi della poesia sacra, amorosa e bernesca. Fatta eccezione per gli intermedi di alcune opere musicali di Giacinto Andrea Cicognini come l’“Adamira, ovvero la statua dell’onore e “Gl’amori di Alessandro Magno e Rossane” e un’antologia di sonetti a tema religioso dal titolo “I fiori dell’orto del Getsemani e del Calvario” (1667), gran parte delle opere del duca restò manoscritta e risulta attualmente sconosciuta o dispersa, segnalata a volte nei cataloghi di biblioteche italiane e straniere. Copie delle poesie di Jacopo Salviati erano conservate nelle biblioteche di Cristina di Svezia, di Angelico Aprosio e di Pier Leone Ghezzi. Per un profilo letterario del duca Salviati si vedano: G. NEGRI 1722, pp. 333-4; G. M. CRESCIMBENI 1730, p. 222; F. TRUCCHI 1846, p. 457; P. HURTUBISE 1985, p. 457; S. MAMONE 2003, p. 565, n. 89; M. C. DORATI DA EMPOLI 2008, p. 454.

¹²⁷ G. GUALDO PRIORATO 1675, pp. 48-9.

¹²⁸ F. CONTE 2010, p. 191, n. 72.

¹²⁹ Il duca fu ammesso all’Accademia della Crusca nel 1626 e più di una volta (tra il 1640 e il 1657) ospitò le riunioni del sodalizio nella sua residenza di via del Corso. P. HURTUBISE 1985, p. 456.

¹³⁰ IVI 1985, pp. 456-7.

La vicenda umana del duca Salviati è stata letteralmente cannibalizzata dal fattaccio di cronaca nera che interruppe la sua storia matrimoniale con Veronica Cybo (1611-91), figlia di Carlo I di Alderano. Per ragioni di gelosia questa, infatti, fu mandante dell’efferato omicidio dell’amante del marito, Caterina Canacci, facendo recapitare a lui la testa della donna e ritrovare il resto del cadavere nelle acque dell’Arno. Il delitto suscitò particolare scalpore nelle cronache contemporanee e ancora di più nella letteratura romanizzata del XIX e XX secolo. *Recueil de toutes les gazettes, nouvelles, ordinaires et extraordinaires, et autres relations contenant le récit des choses remarquables advenues tant en ce pays qu’ès pays étrangers* 1691, p. 592; BCNF, *Diario di avvenimenti successi in Firenze dall’anno 1600 fino al 1737*, I, cc. 122r. Per un elenco esauriente di poesie e romanzi ispirati al

appartenere ad una delle famiglie più ricche del Granducato che aveva accresciuto il proprio prestigio grazie all'antica parentela con i Medici¹³¹ e per aver sostenuto virtuosi come Francesco Bocchi, Cesare Ripa e Alessandro Allori¹³². Nel solco di questa radicata tradizione gli interessi di Jacopo si estesero a tutte le arti con generose elargizioni a letterati (il drammaturgo Pietro Paolo Todini¹³³, Andrea Salvadori¹³⁴, Giacinto Andrea Cicognini), musicisti (il suonatore di tiorba Angelo Michele Bartolotti¹³⁵), cantanti (Domenico Bellucci) e attori.

Non minore fu il suo interesse per le arti figurative. A valutare la consistenza delle sue spese risulta chiaro come il duca mostrò grande ammirazione per l'arte patria del passato e del presente. La raccolta, la cui peculiare fiorentinità venne evidenziata al trasferimento a Roma da Sebastiano Resta che la definì una "pienissima galleria de' eccellenti fiorentini", ospitava, infatti, una rassegna completa dei più importanti pittori toscani dal Rinascimento ai secoli successivi, da Filippo Lippi e Botticelli alla più recente realtà pittorica del Granducato.

In ricordo di antichi rapporti intercorsi tra la famiglia e il Cigoli, Jacopo cercò di accaparrarsi nel 1629, prima "con belli parole e persuasioni" e poi con la forza, il *Martirio di san Lorenzo* di proprietà della confraternita omonima di Figline Valdarno (1590, oggi nel Museo della Collegiata di Santa Maria)¹³⁶,

delitto Cybo si rimanda alla voce dedicata alla duchessa nel "Dizionario biografico degli italiani" a cura di Nicola Longo (XXV, 1982, *ad vocem*).

Dal matrimonio Salviati-Cybo nacquero Francesco Maria (1629-98), Carlo (1633-74) e Lorenzo (1631-74), chierico di camera di Alessandro VII.

¹³¹ La parentela tra i Medici e i Salviati risaliva ad un omonimo del duca (1461-1533), sposato a Lucrezia di Lorenzo il Magnifico. Era stato però con i matrimoni di Francesca Salviati con Ottaviano de' Medici (da cui nacque papa Leone XI) e Maria Salviati con Giovanni delle Bande Nere (da cui nacque Cosimo I) che il legame tra le due famiglie si era irrobustito.

Sulla famiglia Salviati: G. P. CRESCENZI 1639-1642 (1642), pp. 493, 558; L. MORERI, *Le grand dictionnaire historique ou mélange curieux de l'histoire*, 1683, II, pp. 1092-3; BNCF, *Famiglie nobili fiorentine viventi l'anno 1713*, f. 372; L. MORERI, *Le grand dictionnaire historique ou Le mélange curieux de l'histoire sacrée et profane...*, 1732, pp. 69-70.

¹³² Cesare Ripa fu gentiluomo prima del cardinale Antonio Maria Salviati (dedicatario della prima edizione dell'*Iconologia* del 1593) e poi di Lorenzo Salviati (destinatario della seconda edizione dell'opera). C. RIPA, C. ORLANDI 1764, pp. XVI-XVII. Francesco Bocchi, che era stato insegnante di grammatica dei suoi figli, dedicò al duca Lorenzo un'orazione funebre all'indomani della morte nel 1609 (*Oratio de laudibus Illustrissimi Laurentii Salviati Marchionis Iuliani Florentiae*). Quanto ad Alessandro Allori, il pittore affrescò diversi ambienti del palazzo di via del Corso e sancì l'amicizia con i marchesi Salviati ottenendo che Jacopo, nonno del nostro duca, facesse da padrino al figlio Cristofano (1577). Lorenzo e Maddalena Strozzi si occuparono inoltre nel 1611 del restauro della cappella di famiglia in Santa Croce (P. Hurtubise 1985, p. 310).

Sulle collezioni artistiche e sul mecenatismo dei Salviati: F. BOCCHI 1591, pp. 185-9; V. BORGHINI 1591, pp. 281-2, 396, 425, 501, 535, 537, 587, 599, 605-6, 625-6, 628, 639; L. DEL MIGLIORE 1684, p. 378-80; F. BALDINUCCI ed. 1702, p. 183; G. PAMPALONI 1960; E. KARWACKA CODINI 1964, 7/8, pp. 69-81.

¹³³ Il drammaturgo e poeta Pietro Paolo Todini dedicò a Lorenzo Salviati, figlio di Jacopo, la commedia dal titolo "Il tradimento schernito o vero la fedeltà dell'amore" (1656), intendendola esplicitamente come atto di gratitudine per il supporto offertogli dalla generosità della famiglia.

¹³⁴ Andrea Salvadori compose "Il Serraglio degli Amori" in occasione delle nozze del duca con Veronica Cybo nel 1636.

¹³⁵ Il musicista di chitarra e tiorba Angelo Michele Bartolotti (m. 1680 ca.) ringraziò la liberalità del duca Salviati nella dedicatoria del suo "Libro primo di chitarra spagnola" (1640).

¹³⁶ N. BARBOLANI DI MONTAUTO 2008, pp. 25, 37; M. L. CHAPPELL 2008, pp. 39-54.

Lo stesso Ludovico poteva dirsi a buon diritto tra gli artisti beneficiati dai Salviati. All'età di tredici anni, infatti, era stato raccomandato dal senatore Jacopo Salviati, omonimo dello nostro duca, alla scuola di Alessandro Allori (E. BORSOOK 1965,

senza alla fine riuscirci. Tra gli artisti contemporanei invece indirizzò le sue mire verso Giovanni Bilivert, Carlo Dolci (di sua proprietà era una delle quattro versioni documentate della *Madonna del giglio*), Jacopo Vignali e Giovanni Battista Galestruzzi¹³⁷. Gli artisti che però suscitarono maggiormente l'entusiasmo del duca furono Salvator Rosa e Francesco Furini. Il primo, giunto a Firenze al seguito di Giovan Carlo de' Medici fresco di nomina cardinalizia¹³⁸, colpì a tal punto Jacopo da ricevere in omaggio alla *Filosofia morale* (olio su tela, 199x154 cm, Palazzo Enzelberg, 1643-5 ca.) una delle sue rare evocazioni poetiche in cui Rosa era definito "famoso pittore di cose morali"¹³⁹.

Quanto al Furini, i rapporti tra i due, accomunati dalla passione per la poesia bernesca¹⁴⁰, furono molto più lunghi e proficui. In occasione delle sue nozze Francesco dipinse per Jacopo la *Gloria di casa Salviati* (1628, collezione privata), celebrativo della parentela con i Medici, e fu apprezzato dal nobiluomo a tal punto da ricevere più volte l'invito ad entrare al suo servizio quando si sarebbe spostato a Roma. Le aspirazioni del Salviati contrastavano però con le reali possibilità del pittore, impegnato com'era in diverse commesse medicee¹⁴¹ e così riuscì ad ottenere da lui la sola concessione di un soggiorno romano tra l'ottobre-novembre 1645 e il febbraio 1646 e poi di ospitarlo nella villa di Ponte a Badia nelle settimane seguenti, le ultime della sua vita (Furini morì il 19 agosto 1646)¹⁴².

La morte del Furini, e soprattutto le lunghe infruttuose trattative per averlo per sé e vincere una ritrosia motivata dal timore di fare uno sgarbo ai granduchi, certamente spianarono la strada all'ingresso del giovane Morandi nelle grazie di Jacopo. La piacevolezza del giovane, il suo talento acerbo e soprattutto la completa disponibilità alle richieste del duca furono determinanti nel convincerlo ad accaparrarselo per il suo servizio privato. Dato che "gran parte de la felicità o de l'infelicità dell'uomo dipende dal servitore", come scriveva Lucio Paolo Rosello¹⁴³, non c'era scelta più appropriata che accompagnarsi ad un servitore affine alla propria indole ("colui che è cortegiano, ricerchi servitori atti e idonei a' costumi cortegianeschi"¹⁴⁴). Da quel momento Giovanni Maria Morandi non fu più un anonimo comprimario dell'impresa Bilivert-Melissi ma l'aiutante di camera del duca Salviati, il suo gentiluomo e pittore privato, l'evoluzione più ovvia nella carriera cortigiana di un paggio. Le mansioni di base dell'aiutante di camera, su cui tutti i trattati di etichetta pubblicati tra il XVI e il XVII secolo concordano, lo vedevano

pp. 31-54). È con questi precedenti che si spiega la presenza nella collezione Salviati di un altro quadro del pittore, le *Stimmate di san Francesco*. BSNP, Fondo Salviati, filza 73, ins. 2, *Nota delle cose che ho sottoposto alla primogenitura come sopra. Pitture che esistono parte nella nostra casa di Roma e parte in quella di Firenze*, 28 settembre 1668, n. 13; P. COSTAMAGNA 2000, pp.177-233, n. 28.

¹³⁷ S. TICOZZI 1831, II, p. 135.

¹³⁸ F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, pp. 559-560.

¹³⁹ Due versioni manoscritte del componimento si trovano nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e nella Biblioteca comunale degli Intronati di Siena.

¹⁴⁰ F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, p. 265.

¹⁴¹ G. CORTI 1971, p. 14-23.

¹⁴² F. BALDINUCCI 1681-1728, IV, p. 640.

¹⁴³ L. P. ROSELLO 1549, p. 3.

¹⁴⁴ IVI, p. 6. Sull'argomento si vedano anche L. ZAMBELLI 1635, p. 73 e la voce "camera" in G. REZASCO 1881, p. 133.

infatti impegnato nel ricevimento degli ospiti, nella guardia della camera del principe e nella gestione delle sue spese personali. Questo ruolo, spesso destinato a pittori e musicisti¹⁴⁵ era di solito un titolo meramente onorifico¹⁴⁶. I registri di spesa Salviati, pur nell'ambito di mansioni spesso rientranti nella provvisione mensile, sono precisissimi nel dare forma al profilo cortigiano del Morandi, annotando la somministrazione di denaro e di vitto al pittore e lo svolgimento di alcuni incarichi extra artistici¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Il ruolo di aiutante di camera, risalente al *valet de chambre* di origine medievale e riconosciuto da più parti come il massimo rango cui un virtuoso poteva aspirare, venne ricoperto da pittori come Pedro Berruguete, “volendo che la sua virtù supplisse al difetto di nascita” (A. P. Orlandi, p. 46), Henri e Charles Beaubrun al servizio di Enrico IV e poi Luigi XIII di Francia (A. P. Orlandi, p. 155), da Diego Velázquez per conto di Filippo IV, Francesco Stringa alle dipendenze della corte estense (G. Tiraboschi 1786, p. 330) e Daniel Seiter, gentiluomo di Vittorio Amedeo II di Savoia (L. Pascoli 1730-6, p. 326).

Sulla figura dell'aiutante di camera: S. SIGISMONDO SIGISMONDI DA RECANATI 1604, pp. 92-5; B. FRIGERIO 1629 pp. 89-90; M. WARNKE 1991; H. CHAUVINEAU 2003, p. 86; R. MORSELLI 2012, pp. 469-487.

Rimanendo in ambito fiorentino tra gli artisti che servirono come aiutanti di camera si possono elencare Vincenzo Mannozi (1600-1658), alle dipendenze di don Lorenzo de' Medici e ancora Giovanni Battista Montini per il cardinale Giovan Carlo (C. OLIVETI 2001-2, p. 142), Livio Mehus (F. BALDINUCCI 1681-1728, V, p. 534) e Giuseppe Nicola Nasini per Cosimo III (E. FUMAGALLI 2007, p. 162), il polacco Pandolfo Reschi (F. BALDINUCCI, A. MATTEOLI 1975 p. 221; N. BARBOLANI DI MONTAUTO 1996, p. 12) e Pier Dandini per il cardinale Francesco Maria (M. CHIARINI 1975, p. 81; S. BELLESI 1992, p. 164). Per un quadro completo della frequente coincidenza del ruolo di aiutante di camera con quello di pittore, nell'ambito di un rapporto di servitù particolare si veda: E. FUMAGALLI 2007, pp. 135-166.

¹⁴⁶ Come spiegano i trattati di etichetta ogni corte faceva vita a sé e, quindi, le mansioni riferibili a un ruolo potevano variare di palazzo in palazzo. “Gli ordini variano nelle case, non altramente di quel che variano ancora le condizioni; e che sono fra di loro l'uno all'altro proportionati in molte cose” scriveva Giacomo Lanteri (1560, p. 37). Lo stesso principio era espresso da Bonifazio Rossi (“La diversità delle corti costituisce alle volte diversità nel servire e nell'esentare”; 1609, III, avvertimento 9063).

¹⁴⁷ I dipendenti di una corte erano ricompensati dei loro servigi attraverso una provvisione periodica in denaro e in più casi anche con vitto e alloggio spesati. Questo era somministrato in due modi: mangiando a palazzo o ricevendo la “parte”, cioè un corrispettivo in denaro o in natura (pane, carne, olio, vino ecc.) in quantità proporzionale al proprio ruolo. Era consuetudine che in un palazzo signorile esistessero varie mense, separate da quella del signore e organizzate secondo un criterio gerarchico. Presso i Salviati di Firenze erano previste addirittura cinque tavole distinte: la prima era quella dei padroni di casa; la seconda, detta il “tavolino”, allestita nel tinello, dove mangiavano il maestro di casa, il segretario, il computista, lo scalco e altri servitori della casa di grado più elevato. Le altre tavole ospitavano, poi, i domestici di minor grado. V. CERVIO 1593, pp. 111-2; F. PRISCIANESE 1883, cap. XX.

I registri di spesa Salviati, attentissimi nel documentare ogni spesa nel bilancio dei duchi, ci informano che Giovanni Maria Morandi, già nel 1646, ovvero ad un anno dai primi contatti documentati col duca, prendeva parte al “tavolino de' Gentiluomini”, cioè alla mensa più importante dopo quella del signore [doc. b11]. Scrittori come Francesco Priscianese spiegano, infatti, che l'arredo e il servizio a quella mensa non dovevano avere niente da invidiare a quella principe, tali che se anche il padrone avesse voluto per capriccio, avrebbe potuto mangiarvi anche lui. “Che questa tavola sia sempre servita di vini tali che possan far onore; perciocché io non intendo che ella sia in altro da quella del Signor differente, se non che a quella si mangi prima, e a questa poi” (F. PRISCIANESE 1883, cap. XX). Troviamo in qualche modo riscontro a queste parole in una nota del 2 ottobre 1652 circa l'acquisto di vino per i vari gentiluomini di Jacopo Salviati [doc. b12].

Il Morandi era ormai entrato nella schiera dei collaboratori più stretti del duca, seguendone gli spostamenti tra Roma e Firenze. Lo ribadisce una lista di salariati del 1648, in cui il suo nome è accanto a quello di altri servitori (maggior domi, barbieri, staffieri e cuochi) tra i provvisionati che “sono venuti di Roma con sua Eccellenza padrone” [doc. b13].

Essendo legati alla quotidianità del duca e di natura occasionale, non sono tantissimi i riferimenti alle mansioni extra artistiche affidate al pittore. Tra queste abbiamo l'incarico di saldare i debiti contratti dal signore e quindi, ad esempio, retribuire il 28 giugno 1652, “un barbiere francese, che è stato più volte al Giardino a far la barba a Sua Eccellenza” [doc. b14], oppure tenere la cassa di Jacopo per i giochi d'azzardo organizzati nella villa di San Cerbone [doc. b15], frequentati spesso anche da personaggi della corte granducale. In alcuni casi il ruolo di gentiluomo del Morandi sembra sconfinare in quello del guardaroba, cioè colui che era preposto alla gestione del patrimonio di oggetti d'arte e d'uso quotidiano appartenenti alla corte, e in generale alla cura del casa, come ci spiega un saldo del 3 febbraio 1656 in cui è pagato per aver sovrinteso alcuni lavori condotti sul marciapiede “nella via della Scala avanti la nostra casa” [doc. b16].

Le prime opere. Alla ricerca di un Morandi giovane e fiorentino. La cornice professionale entro cui si inquadra la presenza del Morandi a palazzo Salviati non deve distogliere dalla ragione principale della sua assunzione. Al di là delle occasionali occupazioni extra-artistiche era stata, infatti, la professione di pittore (e perciò la definizione più adeguata del suo ruolo non può che essere “kammermaler”, cioè pittore di camera) ad avergli assicurato l'accoglienza sotto l'ala protettiva del duca. Furono questi anni decisamente frenetici per il giovane, il cui nome si fa frequentissimo nei bilanci Salviati perché chiamato a soddisfare l'ambizione del suo signore di possedere sempre nuovi quadri.

All'inizio Giovanni Maria lavorò nelle vesti di copista e replicò le composizioni di alcuni quadri Salviati. Nel 1645 riprodusse una “Madonna di Tizziano” e un *Ecce Homo* di Scipione Pulzone¹⁴⁸ [doc. b17], inviati al cognato di Jacopo, Alderano Cybo¹⁴⁹, che da pochi mesi era stato promosso cardinale, mentre l'anno seguente realizzò un “albero della famiglia Alidosia” [doc. b18], famiglia romagnola legata da lunghi e documentati rapporti con Firenze e col duca¹⁵⁰.

Col passare del tempo, il pittore prese piede e occupò un posto sempre più rilevante nella corte Salviati. Se il fratello Lorenzo, entrato a servizio come aiutante di camera e sarto, sfruttava la sua specializzazione curando la biancheria e gli abiti del principe¹⁵¹, Giovanni Maria sperimentò ogni possibile impiego cortigiano che il mestiere di pittore poteva offrirgli. Assunse così a tutti gli effetti la qualifica di guardaroba, cioè di responsabile della gestione degli oggetti d'arte e d'uso comune alla corte¹⁵², restaurando dipinti (come fece con un “un quadro antico d'una Pietà di Bonifazio che si era

¹⁴⁸ L'originale di Scipione Pulzone è da identificare nel quadro registrato nelle proprietà del cardinale Antonio Maria Salviati nel 1602 e giunto per via ereditaria al duca Jacopo. Come il resto della collezione, il quadro venne trasferito da Firenze a Roma, dove gli inventari della quadreria ne tracciano l'esistenza, e risulta attualmente disperso.

¹⁴⁹ Il cardinale Alderano Cybo verrà menzionato per via di regali artistici anche nei testamenti del duca Jacopo Salviati, che gli lascerà il “quadro della Madonna con S. Giuseppe e il bambino” di Federico Barocci e del figlio Francesco Maria che a lui donerà un *Ecce Homo* di Carlo Dolci. C. GRANATI 2007-8, p. 67, n. 8.

¹⁵⁰ Nel 1635 Mariano di Rodrigo Alidosi signore di Castel del Rio (BO), caduto in bassa fortuna, aveva provato a vendere questo suo feudo proprio a Jacopo Salviati per 50.000 scudi, senza però riuscirci perché non c'era stato accordo da parte di tutti gli aventi diritto. Nonostante questo, nel 1636 Urbano VIII aveva emanato una Bolla che redarguiva sia Mariano che Jacopo in quanto non era possibile vendere un feudo della Santa Sede senza approvazione papale e per questo aveva privato la famiglia Alidosi della signoria su Castel del Rio. Mariano morì poi nel dicembre 1645 a Firenze dove venne sepolto nella chiesa del Carmine. Le ragioni di questo albero genealogico risalirebbero quindi ai rapporti intercorsi tra le due famiglie. Senz'altro è significativo da un lato che ancora nel 1655 Jacopo commissioni ad un copista bolognese non meglio specificato altre tre versioni dell'albero genealogico degli Alidosi (BSNSP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 58v), e ancora che tra le persone al suo seguito ci fosse anche un “Giovanni Maria Felici da Castel del Rio”. P. P. GINANNI 1735, pp. 111-116.

¹⁵¹ Le liste di salariati Salviati che ancora si conservano documentano il rapporto di servitù di Lorenzo Morandi, in qualità di sarto e aiutante di camera, almeno tra il 1656 e il 1664 [doc. b19]. In realtà la notizia che questi si trasferì nel 1648 col fratello a Roma, dove lo censiscono gli Stati d'Anime deve anticipare l'ingresso a corte di Lorenzo. L'ultima menzione in quel contesto risale al 27 marzo 1672 quando sarà indicato come uno dei testimoni del codicillo del duca Jacopo (F. Petrucci 2008, II, p. 418).

Sulle mansioni del guardaroba: F. LIBERATI 1668, p. 100; A. ADAMI 1636, p. 143.

¹⁵² Pur basandosi su una quantità esigua di documenti, già Renata Sansone riconosceva nel Morandi quella nuova figura di “artista-intellettuale” destinata ad affermarsi pienamente nella Roma di primo Settecento. R. SANSONE 2000, pp. 17-25.

scortecciato nel tirarlo sul telaio”, nota del 7 settembre 1646, doc. b20¹⁵³) e procacciandone di nuovi (ad esempio una “Lucrezia violata, di mano del Passignano” acquistata su suo consiglio nel 1653, doc. b21). Orgoglioso della versatilità del suo protetto, il duca non perdeva occasione per metterne in mostra il talento presso i suoi conoscenti. Coerentemente con la missione dell’aiutante di camera di rendere piacevole il soggiorno degli ospiti di palazzo, il Morandi fu più volte ingaggiato per fare loro da guida nei luoghi più rappresentativi della capitale del granducato (la galleria e Palazzo Pitti, San Lorenzo, doc. b22), dimostrando così una buona dimestichezza con l’arte patria. Ripensando al ruolo politico affidato alle residenze Salviati, alloggio per illustri forestieri di passaggio per Firenze, la notizia di un Morandi alla loro mercè in qualità di accompagnatore è certo interessante ed è lecito chiedersi in quante altre occasioni possa aver fatto sfoggio delle sue conoscenze e raccolto l’ammirazione degli spettatori.

In parallelo agli incarichi del duca e alle copie create per suo conto, prese intanto avvio la carriera del Morandi pittore autonomo, autore di opere da lui stesso ideate. Tra queste, la primogenitura spetta a una coppia di *Sante Martiri*, Caterina d’Alessandria e Agata; due tele di formato ovale documentate in casa Salviati (1704, 1756, doc. b23) e poi Rospigliosi fino alle alienazioni del 1931-2 e attualmente disperse. In queste prime realizzazioni il poeta Giovanni Michele Silos intravide il fondamento della sensibilità pittorica dell’artista, dedicando ad ognuna un epigramma [docc. a16-a17], e Ettore Sestieri, l’ultimo a conoscere i quadri, riportando l’iscrizione sul retro (“Joannes Maria Morandi facebat, 1645”), vi riconobbe un precoce classicismo, addirittura anticipatore del nuovo corso impresso da Carlo Maratti alla pittura romana¹⁵⁴. È un vero peccato non poter verificare la giustezza di queste affermazioni.

All’altezza della metà del decennio il Morandi non si era ancora affrancato dall’officina bilivertiana. Così dopo le prime prove in solitaria, da intendersi come documenti di presentazione al duca, si ritrovò di nuovo a lavorare fianco a fianco con Agostino Melissi. Jacopo aveva impegnato loro e altri due giovani fiorentini, Lorenzo Martelli e Bartolomeo Poggi, per realizzare ognuno un quadro, nell’ambito di una serie a tema mitologico (*Bacco e Arianna* e *Pan e Siringa* dei primi due, *Orfeo ed Euridice* e *Cefalo e Procri* rispettivamente degli altri) che avrebbe arredato le pareti del salone della villa di Ponte alla Badia, dove era solito trattenersi “a pigliare aria”¹⁵⁵, e che quindi si poneva in continuità con le opere lasciate lì da Alessandro Allori (*Ratto di Proserpina*, *Fuga di Enea da Troia*, *Narciso alla fonte*)¹⁵⁶. Come confermano i quaderni di cassa Salviati, Morandi e Melissi, chiamati in causa in quanto “scolari del Bilivert”, furono beneficiari di ripetuti pagamenti scaglionati tra il 1646 e il 1647 [doc. b24]. A differenza degli altri

¹⁵³ Il quadro era stato comprato il 22 gennaio precedente.

¹⁵⁴ “Ritroviamo qui la maniera del Morandi, pittore fiorentino, che al colorito tratto dai Veneziani sovrappose numerosi elementi dell’ambiente pittorico romano. Di particolare interesse è constatare in questo quadro, dipinto quando Maratta aveva vent’anni, la presenza di forme pittoriche che passeranno poi in questo Maestro”. E. Sestieri 1932.

Sui due dipinti: G. M. SILOS 1673, I, pp. 130-1; II, pp. 123-4; E. SESTIERI 1932; E. A. SAFARIK, C. PUJIA 1996, p. 609, n. 59; A. NEGRO 2000, pp. 93-229; P. COSTAMAGNA 2000, p. 189 n. 111-2, p. 223 n. 202.

¹⁵⁵ C. DATI 1829, pp. 103-4.

¹⁵⁶ V. BORGHINI, ed. 1730, p. 624.

dipinti della serie¹⁵⁷, il *Bacco e Arianna* del Morandi non è stato ancora identificato. È altresì difficile provare a tracciarne la storia collezionistica dato che il pittore riprenderà questo soggetto per la volta di uno dei saloni del palazzo Salviati a Roma ed è quindi arduo discernere nelle sommarie menzioni inventariali.

Provare a recuperare tracce giovanili del Morandi nelle opere del Bilivert sarebbe un'operazione impervia e arbitraria, in considerazione della grande quantità di allievi del pittore, spesso documentati al suo seguito e non altrimenti, e soprattutto per la totale mancanza di informazioni al riguardo. Tutt'altra storia invece per le opere indipendenti. In questo caso la ricchezza di notizie emerse dalle carte Salviati fornisce una gran quantità di indizi che è necessario sfruttare per abbozzare almeno un ritratto stilistico del giovane Morandi. Per questo propongo di innestare nella storia creativa del quadro di Ponte a Badia, e di riflesso nel corpus dell'artista, uno studio grafico transitato nella galleria milanese "Stanza del Borgo" nel 1984. Il foglio (sanguigna su carta avorio, 29x22,8 cm, fig. V), presentato con la già di per sé significativa attribuzione ad Agostino Melissi¹⁵⁸, ritrae l'incoronazione di una figura femminile, a petto nudo e seduta al suolo, da parte di un ragazzo, anche lui a busto scoperto, che le cinge la mano. La scena coincide con l'episodio mitico che il quadro Salviati avrebbe immortalato: di ritorno dall'India, il dio Bacco trovò sulla spiaggia dell'isola di Nasso la giovane Arianna e la fece sua sposa. Oltre al soggetto, corrispondente con la tela di Ponte a Badia, anche lo stile indirizza il foglio verso quel mondo figurativo. Come nel *Pan e Siringa* del Melissi (Firenze, collezione Bigongiari, fig. VI), complice la natura incompleta del lavoro, l'attenzione è tutta concentrata sui protagonisti della scena, mancando del tutto riferimenti ambientali. Il pittore insiste, in particolare, sul complesso gioco di sguardi e incroci tra mani e gambe. Questa ricercata composizione cala il disegno nella fase tarda dell'atelier del Bilivert, momento in cui discepoli ed epigoni manifestarono a pieno la propria infatuazione per la disinvoltura pittorica di Francesco Furini in opere come *Apollo e Dafne* (Stoccarda, Staatgalerie) e la *Tentazione di Carlo e Ubaldo* (collezione privata di Giovanni Pratesi). E proprio a quell'immaginario carico di sensualità femminile si richiama la nostra Arianna, con il corpo rannicchiato al suolo e leggermente ruotato, come tante eroine sacre e profane del Furini (*Ila e le ninfe* di Palazzo Pitti; *Lot e le figlie*, Prado; *Maddalena penitente*, collezione privata; *Aci e Galatea*, Monaco, Alte Pinakothek). Per un mecenate come il Salviati che tanta passione aveva riservato all'arte di quel pittore e che sulle pareti di casa poteva esibire molte sue opere, la presa di posizione del Morandi era la scelta più appropriata.

L'ipotesi attributiva che inquadra il disegno a tema mitologico nel contesto degli esordi del Morandi apre uno squarcio sulla sua prima produzione grafica, rappresentativa di un pittore educato all'ombra della maniera fiorentina e ancora dipendente da essa. Nello stesso alveo, e forse anche nel medesimo

¹⁵⁷ C. INNOCENTI 1985, p. 101, n. 47; M. MOJANA 1996, p. 138, scheda n. 62; A. NEGRO 1999, pp. 256-7; G. CANTELLI 2010, pp. 48-9.

¹⁵⁸ S. BAREGGI 1984, pp. 76-7.

iter creativo, si può riconoscere anche un altro disegno a tema profano, questa volta conservato nel Dipartimento di arti grafiche del Louvre. Attribuita a Simone Pignoni, l'opera (123x96 cm, inv. 14469, fig. VII)¹⁵⁹ rappresenta una donna col capo coronato di fiori e circondata di creature infantili ed è costruita sullo stesso stile sommario e abbozzato dell'altra.

Al linguaggio semplificato ma preciso di questo primo nucleo di fogli è interessante aggiungere un foglio con *Venere e Marte* conservato a New York (Cooper Hewitt, Smithsonian design museum, inv. 1901-39-1622, fig. VIII). La composizione è sviluppata in orizzontale e suggella l'incontro tra il dio della guerra e quella dell'amore: quest'ultima, forte dell'appoggio di Cupido, è pronta a far capitolare il primo, minacciosamente armato. Rispetto alle altre, il pittore introduce nel disegno americano un peculiare modo di accompagnare la resa scarnificata delle linee di contorno, servendosi di una sanguigna delicatamente sfumata ad addolcire le forme e armonizzare l'intera costruzione.

Due disegni, già ascritti al Morandi, completano il suo profilo di giovane disegnatore. Il primo di questi, con lo *Studio di teste maschili* (sanguigna e carboncino nero su carta colorata, 180x133 cm, Rennes, Musée des beaux-arts, inv. nr. 794-1-3154), rientra a pieno titolo in quel nutrito filone di ricerche sulla fisionomia umana di cui Giovanni Bilivert fu autore. L'altro, una *Visitazione* (sanguigna rossa su carta bianca con rialzi di biacca, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei disegni e stampe, inv. 2735, fig. XI) ripropone in forma semplificata la tela di soggetto analogo di Matteo Rosselli nel Museo Diocesano di San Miniato. Una scritta alla base del foglio ("Morandi giovinetto") rimanda l'opera proprio al contesto che ipotizzo e conferma la tesi. Si materializza in questa *Visitazione* uno stile grafico nervoso e compulsivo di chiara matrice bilivertiana (si vedano, ad esempio l'*Eco e Narciso* di Stanza del Borgo oppure il *Davide e Golia* del Louvre, inv. 14345, fig. IX).

Jacopo Salviati aveva un'idea ben chiara del profilo che il suo protetto avrebbe acquisito, prevedendo che questi avesse una preparazione quanto più completa. È a lui che spetta anche l'indirizzo al genere del ritratto, quello che più di tutti avrebbe identificato il successivo operato dell'artista. Sebbene i suoi maestri avessero frequentato il genere e disseminato di fisionomie caratterizzate tante pale d'altare¹⁶⁰, è da credere che in questo campo il punto di riferimento del Morandi fosse il principe del ritratto mediceo, Justus Sustermans. Il pittore fiammingo offriva un modello di ritrattista di corte di sicuro fascino¹⁶¹ e in più occasioni il Morandi ne ripercorrerà le tracce a partire dal 1647. Nel marzo/aprile di

¹⁵⁹ C. MONBEIG GOGUEL 2005, n. 486.

¹⁶⁰ Le qualità di Giovanni Bilivert e Agostino Melissi ritrattisti sono ben evidenti nelle molte fisionomie caratterizzate delle loro opere a tema sacro e degli studi a esse collegate. L'attività dell'ultimo è documentata anche da un paio di esemplari dipinti. Mi riferisco al *Ritratto di gonfaloniere* (Colonia, asta Lempertz, 14 novembre 2015, lotto 1493) e al *Ritratto di farmacista* (Roma, asta Christie's, 1 dicembre 1988).

¹⁶¹ Justus Sustermans era davvero il principe dei pittori fiorentini, celebrato da Cosimo III che gli dedicò il salone di udienza di Leopoldo a palazzo Pitti esponendovi le sue opere più importanti, quasi la sala monografica di un museo. Il pittore era consapevole del suo status e viveva "più da cavaliere che da artista", come notava il marchese Paolo del Bufalo (M. FANTONI, L. GOLDENBERG STOPPATO 2003, p. 41 n.61), e per questo notevoli dovevano essere le pretese economiche per i

quell'anno, infatti, Jacopo Salviati fece venire in prestito dalle collezioni granducali nel suo palazzo diverse immagini medicee (uno di Ferdinando II e due ritratti di Vittoria della Rovere, da bambina e da adulta) e affidò al pittore il compito di realizzarne delle copie [doc. b25]. Esercitatosi sulle creazioni più recenti del Sustermans, Giovanni Maria suggellò tre anni dopo la confidenza acquisita col duca e il suo esordio nel genere realizzandogli un ritratto, destinato a veicolare il suo nome tra i personaggi vicini al signore come Tommaso Salviati, vescovo di Arezzo e il senatore Francesco di Andrea Alamanni [doc. b26]¹⁶².

Con lo scopo di accrescere il prestigio del suo gentiluomo, il duca Salviati era solito accoppiare le sue opere con quelle, rintracciate qua e là tra i collezionisti fiorentini, di altri più affermati colleghi. Lo fece per il *Martirio di san Sebastiano* (per il quale aveva finanziato le spese per la macinatura e l'acquisto dei colori, la mesticatura della tela, investendo anche quattro scudi “in fare stare un giovane al naturale”, doc. b27) accoppiato con un *Martirio di san Lorenzo* di Orazio Fidani [doc. b28], con un *San Francesco* pendant di un *Sant'Antonio abate* di Carlo Dolci [doc. b29], e poi ancora con un altro *San Francesco* avvicinato a una *Santa Caterina* del Bilivert [doc. b30]¹⁶³ e collegò, infine, una “Storia di Lot” con una *Sant'Agata* di Giovanni Battista Galestruzzi [doc. b28]. Alla commissione Salviati sono ancora da riferire una *Sibilla* pagata nel giugno 1654 [doc. b31], e quattro tele (due con scene del mito di *Orfeo ed Euridice* e una coppia di sopraporte con *Venere e Adone* e *Diana ed Endimione*, doc. b32) definite negli elenchi settecenteschi della quadreria come rappresentative della “prima maniera del Morandi”. Scorrere questo lungo elenco di opere senza referenti figurativi rende chiaro che la conoscenza di un Giovanni Maria Morandi preromano sia soltanto parziale. La dispersione della collezione Salviati, iniziata con l'estinzione del ramo romano nel 1704 ed esauritasi con le aste Rospigliosi del secolo scorso (1931-2), ci ha privato di gran parte delle tracce della “prima maniera del Morandi”.

Si può intravedere uno spunto di ripartenza nel *San Francesco* ottagonale citato prima. Ancora in coppia col *Sant'Antonio* del Dolci, questo si trova oggi in una collezione privata fiorentina (olio su tela, 82,5x67,5 cm, fig. XII), variamente attribuito negli ultimi anni a Onorio Marinari e Cesare Dandini¹⁶⁴.

suoi ritratti, tanto da rendere necessaria la definizione di un tariffario che calmierasse le sue richieste (M. FANTONI, L. GOLDENBERG STOPPATO 2003, p. 38). Sull'argomento si veda anche: E. FUMAGALLI 2010, pp. 21-32.

Quando ne ebbe occasione Giovanni Morandi non mancò di seguire le tracce del fiammingo, copiando sue opere e andando per conto dei Medici in Tirolo, dove lui era già stato nel 1623 (F. BALDINUCCI 1681-1728 pp. 172-3).

¹⁶² Sebbene riportati come anonimi dagli inventari della collezione, devono attribuirsi al pittore tutti i ritratti Salviati citati nelle residenze romane e fiorentine dei duchi. Mi riferisco alle effigi di Jacopo, ma anche a quelle di figli e nipoti (Francesco Maria, Carlo, Lorenzo, Caterina Sforza, Antonio Maria) [doc. b26].

¹⁶³ Il quadro del Bilivert era segnalato nell'inventario dei quadri di palazzo Salviati a Roma tra la fine del XVII e l'inizio del XVIII secolo ed è da identificarsi col “San Francesco in estasi” a cui Giovanni Michele Silos dedicò un'epigramma. Se riconosciamo nell'opera del Bilivert il quadro che Jacopo acquista nel 1651 da Iacopo Pucci, dobbiamo immaginare che il Morandi abbia dipinto la sua Santa Caterina in questi stessi anni, cioè nella prima metà degli anni '50.

¹⁶⁴ L'attribuzione al Marinari, proposta per prima da Francesca Baldassari (1995, p. 79, 81), è sopravvissuta nei repertori sulla pittura fiorentina del Seicento successivi e nella voce del “Dizionario biografico degli italiani” a firma di Sandro Bellesi. Nel più recente studio sul pittore, a cura di Silvia Benassai, si è invece esclusa quest'opera dal catalogo dell'artista, ritenendo il

Le affinità di formato e dimensioni, l'identità di soggetto e l'accoppiamento con l'opera di Dolci forniscono un primo determinante indirizzo nell'identificare il *San Francesco* con quello appartenuto a Jacopo Salviati e dipinto dal Morandi nel 1649. A questo si aggiunga il dato stilistico. Il quadro registra una convinta adesione del pittore a quel filone "castigato" e "introverso", per usare le parole di Giuliano Briganti¹⁶⁵, che era molto in voga nella Firenze di quegli anni. È la tradizione cigolesca nella reinterpretazione del Bilivert a dominare nel pensiero dell'artista. E proprio come nella pala dei Cappuccini di Pisa, all'origine della guarigione fisica e spirituale del maestro, il fraticello del Morandi "esprime tanto bene il dolore che sente per le stimate che riceve". Il pittore negozia il pietismo di opere come il *San Francesco in preghiera* dell'Hermitage di Cigoli (fig. XIII) con il realismo senza mediazioni del santo di Assisi agli Uffizi e in asta Finarte (Milano, 7 maggio 2009, lotto 367, figg. XIV-XV). Il volto, squadrato in un ovale preciso, assume un'espressione assorta che rimanda a soluzioni già viste in quadri bilivertiani (*San Zanobi resuscita un fanciullo* della National Gallery di Londra e il giovane del *Ritrovamento della vera croce* in Santa Croce a Firenze, fig. XVI). Il dolore è marcato nelle occhiaie infossate mentre colpisce il rilievo attribuito alle mani, flessuose e dalle dita dinoccolate, che rappresentano a pieno il tono sentimentale dell'episodio sacro e sono raffrontabili per vigore espressivo a dettagli omologhi nella *Cleopatra* del Bilivert (Firenze, Galleria degli Uffizi, fig. XX), e ancora nell'*Estasi di san Francesco* (San Miniato, Museo diocesano). Col *San Francesco* ottagono Giovanni Maria già assesta la sua arte sui fondamenti stilistici cui terrà fede nel prosieguo della carriera. La sua sensibilità pittorica si esercita nel diversificare le superfici, variando l'intensità delle pennellate così da creare un'evidente contrasto tra la levigatezza dell'animato e il misto di ruvido e felpato dell'inanimato.

Guadagnato al catalogo dell'artista, il *San Francesco* Salviati diventa ora il polo di attrazione verso cui possono gravitare altri dipinti. Si può provare, sulla scorta di quello, a gettare almeno le fondamenta per una più nitida fisionomia del Morandi agli esordi. A questo scopo collego al primo quadro un secondo, attribuendo al pittore un *Ecce Homo* della Pinacoteca comunale di Ravenna (olio su tela, 59,5x51 cm, fig. XVII)¹⁶⁶. Avvicinabile per composizione all'*Ecce Homo* del Correggio, opera più volte reinterpretata dai maestri e pure dallo stesso Morandi (una versione originale era in collezione Salviati, doc. b33), il quadro fotografa così la formazione eclettica del pittore, in quanto slegata sin dagli inizi da un repertorio di influenze graniticamente legate alla sola tradizione locale. L'*Ecce Homo* romagnolo ripropone lo stesso canone del quadretto a mezza figura del *San Francesco* ma ad una più attenta lettura appare venato da un tono decisamente più patinato, con probabili aggiornamenti sull'attività di Carlo

quadro difficilmente assimilabile a creazioni del suo periodo giovanile, e in particolare al *San Francesco* che questi dipinse per l'Oratorio di san Niccolò del Ceppo (Firenze, via Pandolfini). La proposta di attribuire il quadro a Cesare Dandini spetta ancora a Sandro Bellesi. S. BELLESI 2007, p. 10; ID. 2009, I, p. 192; S. BENASSAI 2010, p. 216; F. BALDASSARI 2015, p. 168; S. BELLESI 2015, p. 54 n. 60.

¹⁶⁵ G. BRIGANTI, *Il Seicento fiorentino: le scoperte di vent'anni: porcellanose levigatezze e marmorei pallori*, in "Il Giornale dell'Arte", 5, aprile 1987 (44), p. 26.

¹⁶⁶ B. PATRIZI 1988, p. 151, n. 169.

Dolci. All'espressione silenziosa e sofferente di Gesù corrisponde una trattazione delle forme di grande delicatezza e i contrasti luministici sono meno esasperati.

Due repliche del dipinto, di differente qualità, sono conservate una nei Depositi degli Uffizi (olio su tela, 89x75 cm, inv. 10534) e l'altra in collezione privata (fig. XIX)¹⁶⁷. In considerazione di una maggiore coerenza stilistica col gusto bilivertiano, i due quadretti fiorentini potrebbero rappresentare un credibile trait d'union con quello ravennate, rappresentativo di un linguaggio più aperto a suggestioni esterne. Il primo di questi andrebbe, inoltre, identificato col quadro donato da Jacopo Salviati a Leopoldo de' Medici, insieme a due libri, nel 1659 [doc. b51].

Sulla scia delle proposte avanzate sin qui riferisco a Giovanni Maria Morandi anche un'anonima *Maddalena* del Philadelphia Museum of art (olio su tela, 71,1x55,2 cm, inv. F1938-1-11, fig. XVIII). Ancora una volta alle prese con un quadro di piccolo formato, come i tanti licenziati dalla bottega da cui era uscito (*San Sebastiano* dello Spedale degli Innocenti di Firenze, fig. XXV), il pittore mutua l'atteggiamento della santa da quello della *Maddalena in penitenza* di Santa Margherita de' Cerchi a Firenze (fig. XXI), nobilitando però la natura selvaggia di quell'eremita con un tono più meditativo e addolcito (cfr. con *Antiope*, Roma, Bloomsbury auctions, 12 giugno 2008, lotto 13, fig. XXII). L'aspetto della donna e la sua gestualità cadenzata replicano, variandolo, un canone di bellezza regolare e angelicata in perfetta consonanza col repertorio con cui il pittore si era educato (cfr. con Cigoli, *Pietà*, Grosseto, Museo archeologico e d'arte della Maremma, fig. XXIII; G. Bilivert, *Sant'Agnese*, Londra, Sotheby's, 6 dicembre 2007, lotto 256, fig. XXIV). Il tutto è orchestrato da un gusto virtuosistico per la resa pittorica, con pennellate dalla consistenza liquida che scandiscono lo stacco delle luci dalle ombre. Ancora alla lezione bilivertiana deve riferirsi quest'ultimo aspetto. L'ombra creatasi nell'arcata sopracciliare della Maddalena ha una consistenza compatta, tanto da assomigliare ad una qualche forma di trucco. Questo è un po' il marchio di fabbrica di tante figure bilivertiane (a partire dalle tante versioni di *Santa Caterina d'Alessandria* a lui ascritte: Prato, Farsetti arte, 10 maggio 1998, lotto 212; Londra, Christie's, 26 settembre 2003, lotto 290, fig. XXVI; Londra, Sotheby's, 28 gennaio 2005, lotto 565)¹⁶⁸, destinato con i dovuti aggiustamenti (cfr. con l'*Annunciazione* del Santa Maria della Scala a Siena e la *Madonna in preghiera* in collezione privata) a numerose repliche nel lavoro del Morandi.

Il pittore delineato dalle opere emerse finora appare un artista pienamente calato nel contesto in cui operava. Consapevole dei suoi mezzi ma, come sarà anche in seguito, con un debito di riconoscenza costantemente esibito verso la tradizione. Che già nel XVIII secolo gli estensori degli inventari Salviati riconoscessero nella sua produzione l'esistenza di una prima maniera è un dato significativo, né è però da sottovalutare l'affermazione di Sestieri, accennata all'inizio, circa una certa coerenza stilistica tra le

¹⁶⁷ Sulla scorta dell'attribuzione del *San Francesco* ottagonale a Cesare Dandini, Sandro Bellesi collega anche questo dipinto all'opera del pittore fiorentino. S. BELLESI 2007, p. 10; ID. 2015, p. 54 n. 60.

¹⁶⁸ R. CONTINI 1985, p. 146.

Sante Martiri del '45 e le opere più tarde. I due dati non sono contraddittori perché in Morandi convissero pacificamente Firenze e Roma, l'Emilia e il Veneto. La lezione dei maestri fiorentini era imbevuta del colorismo veneto e delle morbidezze emiliane perché questo era stato il panorama di riferimenti costruito dalla tradizione cigolesca. Proprio per questo il pittore non faticò ad ambientarsi a Roma, restando però sempre fedele a quella versione mediata dell'arte lombarda, certo evoluta in termini di maggiore chiarezza ma sempre radicata nel ricordo degli insegnamenti fiorentini. Se esiste una cesura tra questo sparuto novero di quadri e disegni fiorentini avvicinabili alla prima produzione del Morandi e il corpus di opere ormai stabilmente nel suo catalogo, questa dipende esclusivamente dalla distanza temporale che le separa. L'assenza di opere cerniera, lacuna che potrà essere colmata sulla base delle proposte avanzate in questa sede, non deve però considerarsi un ostacolo invalicabile. Come dimostrano i quadri della maturità Giovanni Maria non interruppe mai il dialogo con l'arte fiorentina su cui la sua sensibilità si era formata da giovane. La ricorrenza di una certa tendenza chiaroscurale, il misticismo dei gesti, la ricercata regolarità delle fisionomie e simmetria degli spazi di opere come la pala di Viterbo e l'*Annunciazione* di Siena (quasi una voluta ripresa dell'*Annunciazione* del Cigoli venduta da Sotheby's, 31 gennaio 2013, lotto 159, fig. XXVII e 183; si confronti anche il profilo regale della *Madonna orante* di collezione privata con quello di Isacco nel *Sacrificio di Isacco* a Palazzo Pitti, fig. XXVIII e 189) stanno a dimostrarlo.

Parte seconda (1655-1675).

I primi anni nell'Urbe. Da esponente del ramo romano della famiglia ed unico erede dei cardinali Giovanni, Bernardo e Antonio Maria¹⁶⁹, Jacopo Salviati possedeva diverse proprietà nella città del papa (tra cui il Palazzo del Collegio Romano, poi requisito e distrutto da papa Alessandro VII in favore dei Gesuiti, il casino di Santa Maria Maggiore e il Palazzo in Trastevere) e sin dal primo Seicento aveva pensato di trasferirvisi per curarne gli interessi. Il progetto era stato inaugurato almeno nel 1616, con un primo sopralluogo della madre Maddalena al palazzo della Lungara¹⁷⁰ e si era concretizzato nel maggio 1634 con la ripresa di possesso della residenza, temporaneamente in affitto al duca di Bracciano¹⁷¹. Per il palazzo edificato da Nanni di Baccio Bigio per conto di Giovanni e Bernardo Salviati era l'inizio di una lunga fase di lavori di ristrutturazione e ampliamento conclusasi in vista delle nozze di Francesco Maria di Lorenzo (1629-1698) con Caterina Sforza nel 1663¹⁷².

Al fianco di Jacopo, Giovanni Maria Morandi trascorse gli anni antecedenti al trasferimento definitivo, successivo al divieto di Alessandro VII di svolgere incarichi diplomatici per i Medici essendo il duca “insieme baron romano”¹⁷³, in continuo viaggio tra le due città. I censimenti pasquali documentano il pittore per la prima volta nell'Urbe nel 1648 [doc. b39], dov'era già dal dicembre passato quando era spettato al padre Ottavio farne le veci per ritirare la consueta provvisione [doc. b38]. Nel mentre aveva

¹⁶⁹ Erano state le prospettive di distribuzione di incarichi pubblici, conseguenti all'elezione al pontificato di Leone X, a spingere una parte della famiglia Salviati, che al papa era legata da parentela, a trasferirsi a Roma e dar vita così a partire dal 1540 a due rami della dinastia. Nel 1533 e nel 1561 erano state acquistate rispettivamente le due nuove residenze della famiglia nell'Urbe: una in piazza del Collegio romano, requisita e distrutta al tempo del regno chigiano di Roma (1659), e l'altra in via della Lungara. P. TIEPOLO 1672, pp. 143-5; P. HURTUBISE 1985, p. 253.

¹⁷⁰ La notizia è tratta da un avviso di Roma del 27 agosto 1616 che recita così: “La signora marchesa Salviati questa settimana è andata a vedere il suo palazzo nella Lungara, che hora tiene il cardinal d'Este, dicesi per andarvi ad habitare, poichè si tratta di vendere il suo avanti il Collegio Romano, parte a detto collegio per far piazza et parte al cardinal Aldobrandino per unirlo col suo palazzo ivi contiguo”. J. A. F. ORBAAN 1920, p. 245.

¹⁷¹ P. HURTUBISE 1985, p. 427.

¹⁷² Dall'unione nacquero Antonio Maria, Eleonora (moglie di Francesco Maria Sforza, marchese di Caravaggio), Vittoria (moglie di Francesco Colonna), Costanza e Isabella (suore nel convento di Santa Caterina da Siena a Roma). P. HURTUBISE 1985, p. 479, n. 86.

Sul palazzo Salviati alla Lungara a Roma: G. FRANZINI 1643, p. 717; A. NIBBY 1838-1841, p. 817; R. STRINATI 1935, pp. 37-44; P. HURTUBISE 1986, pp. 21-41; A. MATIZ 1990, pp. 188-191; G. MOROLLI 1991, p. 189.

¹⁷³ Appena divenuto papa nel 1655, Alessandro VII si era visto richiedere dal granduca Ferdinando II di Toscana “se gli fosse in grado che gli mandasse per ambasciatore il suo maggior vassallo, cioè il duca Salviati”. Il papa senese però “ricusò ancor questo per esserne il Duca insieme baron romano”. È da credere che questo divieto sia all'origine del definitivo trasferimento a Roma del duca Jacopo, che da allora in poi fece rientro in patria saltuariamente. P. SFORZA PALLAVICINO 1845, I, p. 255.

avuto anche modo di immatricolarsi all'Accademia del disegno di Firenze¹⁷⁴. Nel luglio seguente Giovanni Maria era di nuovo in patria e per tutto il resto dell'anno in corso e quello seguente si era diviso tra le due capitali, dipingendo comunque quadri destinati a Roma.

Col passaggio di decennio il Morandi spostò in maniera definitiva la sua residenza nel palazzo alla Lungara, installandovi la sua officina e affidando i contatti con genitori e fratelli alla mediazione del cantante e computista Domenico Bellucci [doc. b40]¹⁷⁵. Sempre nel 1650 fu ammesso all'Arciconfraternita di San Giovanni decollato a Roma e da allora solo occasionali furono i suoi rientri nel Granducato¹⁷⁶.

Nella capitale europea delle arti Giovanni Maria poteva vedere dal vero, concretizzarsi davanti ai suoi occhi, gli entusiastici ricordi dei maestri fiorentini che all'inizio del secolo avevano preso parte al mitico cantiere della Paolina in Santa Maria Maggiore. Il Coccapani ne aveva avuto una tale impressione che, pur essendo rimasto a lavorare in Toscana, era convinto che fosse “meglio ad un professore di disegno abitar Roma, che qualsiasi fusse altra città del mondo”¹⁷⁷.

Il pittore non tardò ad ambientarsi e si dedicò allo studio, al vedere, al disegnare e al copiare “l'opere più insigni” dell'arte romana¹⁷⁸. Non c'era modo migliore per rinsaldare le fondamenta della propria tecnica che approfittare del contatto diretto con quel nutrito esercito di statue e busti antichi (dal Torso all'Apollo del Belvedere, dal Laocoonte al Toro Farnese) e così fece pure il Morandi. Questa fase di aggiornamento è documentata da un disegno raffigurante l'*Ercole Farnese* (Parigi, Musée du Louvre, Department des arts graphiques, fig. D30), oggi al Museo Archeologico Nazionale di Napoli ma fino al 1787 nel cortile di Palazzo Farnese. L'incontro con l'antico si accompagnò con l'arricchimento del bagaglio di nozioni nel campo dell'arte moderna, le cui suggestioni si ritrovano nel piccolo studio con la *Santa Barbara* del cavalier d'Arpino in Santa Maria in Traspontina (Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegno e Stampe, inv. 2736, fig. D12)¹⁷⁹ e nel *Domine, quo vadis?* (Parigi, Musée du Louvre, Department des arts graphiques, inv. 1351, fig. D7), declinazione con varianti del michelangiolesco *Cristo risorto* di Santa Maria sopra Minerva.

¹⁷⁴ Giovanni Maria Morandi si immatricolò nel corpo dell'Accademia e fu presente allo squittinio, cioè all'assemblea di elezione delle nuove cariche, il 1 gennaio 1648. Complice la fase movimentata della carriera della pittura dovuta, sulla scia dei continui spostamenti del suo duca tra Roma e Firenze, la sua presenza in Accademia fu da subito discontinua e mai perfezionata con l'ingresso nel corpo accademico. Versò le tasse dovute, cioè una lira l'anno, per gli anni 1654-6 e poi, ormai lontano dalla città, in altre due occasioni optò per un pagamento cumulativo per decenni in cui era stato assente [doc. b34]. L. ZANGHERI 2000, p. 233.

¹⁷⁵ Il tenore Domenico Bellucci era ricordato da Francesco Saverio Quadrio tra i “Cantatori di drammatiche poesie” al pari di Girolamo Frescobaldi e Marcantonio Pasqualini (1739-1752, V - 1744, p. 526). Nel 1657 ricoprì la parte di Leandro ne “Il potestà di Colognole” di Giovanni Andrea Moniglia e l'anno seguente recitò ne “Il pazzo per forza” rappresentato nell'Accademia degli immobili di Firenze. D. PIETROPAOLO, M. A. PARKER 2011, p. 82.

¹⁷⁶ L. MOCCI 2012, *ad vocem*

¹⁷⁷ F. BALDINUCCI 1681-1728, p. 414.

¹⁷⁸ L. PASCOLI 1730-36, p. 578.

¹⁷⁹ Rispetto al dipinto in Santa Maria in Traspontina (1597), lo studio del Morandi propone una piccola variante: il petto della santa è scoperto e il manto, che nella tela è sostenuto dall'angelo, qui è lasciato a mezz'aria.

Il viaggio in Lombardia. Con l'intento di ampliare la sua raccolta d'arte e di favorire la crescita professionale del suo gentiluomo, il duca Salviati decise che i mesi di studio e ricerca dovessero trovare più completo sviluppo nel fatidico "viaggio in Lombardia". Come la sua collezione contemplava capolavori rappresentativi di tutta l'arte italiana, così voleva che il pennello del Morandi comprendesse la conoscenza del meglio che la penisola aveva prodotto nei secoli. L'itinerario del pittore seguì l'asse viario Roma-Ancona-Bologna, per la via Flaminia, una delle arterie stradali più battute dalla fine del Cinquecento¹⁸⁰, oltre la quale avanzò verso il Nord-Est (Verona, Vicenza, Padova) fino a Venezia, perché come ammoniva Domenico Cresti il Passignano "chi Venezia non vide, non si può lusingare di esser pittore"¹⁸¹.

Nel viaggio tra le capitali dell'Italia centro-settentrionale, considerato cruciale dal Pascoli perché avvenuto quando il pittore aveva già la maturità di farne tesoro ("Questa sì è la vera età da viaggiare!"), Giovanni Maria ripercorreva a ritroso le radici dell'arte su cui fino ad allora aveva allenato occhio e pennello, ritrovando nel Cigoli, il riformatore del Seicento fiorentino che non a caso era detto "il Tiziano e'l Correggio di Firenze"¹⁸², l'ideale punto di partenza per dare equilibrio al suo immaginario figurativo.

Durante questo triennio, privilegiato per il mantenimento economico del Salviati e per l'accesso a gallerie principesche e gabinetti privati, il pittore dovette copiare molto e riprodurre le opere più significative, come quelle rappresentative del magistero correggesco (Parma, Modena e Mantova), della lunga tradizione del classicismo bolognese (dalla *Santa Cecilia* di Raffaello a Guido Reni e Francesco Albani) e della gloriosa scuola del colorismo veneto (Tiziano, Tintoretto e Paolo Veronese).

Fondato "nell'eleganza, nella correzione e nella scelta delle belle forme dello studio romano" prima della partenza, il Morandi aggiunse al ritorno in città il gusto, la forza e il sapore "del colorito lombardo"¹⁸³.

Primi passi sulla scena romana. Giovanni Maria Morandi apparteneva a quella generazione fiorita subito dopo quella celebrata da Giuliano Briganti come l'"eroica"; un manipolo di pittori questo che, al contrario di chi l'aveva preceduto subì molto il peso del passato, cui guardò con un misto di nostalgia e rispetto reverenziale ("arcaismo radicale" lo chiamava Rudolph Wittkower). Gli esponenti di questa generazione si fecero così esponenti di un'arte di imitazione, fondata essenzialmente sul sincretismo stilistico. Fu in questi primi anni romani che il Morandi, stimolato dalle suggestioni dell'arte in voga a Roma, prese partito e si iscrisse alla diffusa tendenza arcaizzante e classicista del quinto decennio del secolo (Francesco Cozza, Sassoferrato, Gian Domenico Cerrini, Pietro Testa, Giovanni Francesco

¹⁸⁰ J. DAY 1973, p. 116.

¹⁸¹ L. LANZI 1824, p.289.

¹⁸² F. BALDINUCCI 1846, III, p. 246.

¹⁸³ L. PASCOLI 1730-36, p. 578.

Romanelli e Giacinto Gimignani), comune riferimento ideale per colleghi coetanei come Carlo Maratti (n. 1625), Lazzaro Baldi (n. 1624)¹⁸⁴ e Ciro Ferri (n. 1628). Ora che aveva finalmente visto dal vero i capolavori della storia dell'arte italiana, il Morandi sviluppò così un linguaggio composito di grande raffinatezza. I presupposti della formazione fiorentina erano negoziati con il cortonismo moderato del giovane Pietro da Cortona e dei suoi primi allievi (Gimignani e Romanelli), con il classicismo austero e senza tempo dei francesi (Nicolas Poussin e Pierre Mignard, quest'ultimo a Roma dal 1635 al 1657) e infine con l'idealismo carraccesco di Reni, Albani e Guercino. La solida base disegnativa, i diffusi sfumati e le morbidezze chiaroscurali restavano a caratterizzare come marcatamente fiorentina la sua identità pittorica. Scomparevano invece quel peculiare costumismo di scena e quella ricercatezza tutta bilivertiana nel “vestire bene le sue figure e ricche, con arie nobilissime”, ora sacrificati per l'impersonalità ideale e la convenzionalità tipici della traduzione classicista. Veniva così concretizzandosi una maniera nuova, destinata ad emergere in modo plateale nelle pale chigiane.

Su questa prima fase romana, in cui la professione di pittore fu vissuta quasi come un'esperienza privata, e comunque limitata entro la cerchia dei familiari del suo padrone, si sa ben poco. Eppure, stando alle fonti, non dovette certo essere ritirata. Personaggio socievole e raffinato nei modi anzi, il Morandi fu “compagno e non servitore” del duca¹⁸⁵, presenza costante nella sua vita mondana (“Ed il duca, che gli portava amor particolare, lo menava la sera sempre seco; perché il giorno nollo voleva da sue applicazioni sturbare, e moltissimo se ne pregiava”)¹⁸⁶, stabilendo contatti promettenti per il prosieguo della sua carriera. In fondo, come notava il Rosello, il rapporto di servitù era un'occasione di giovamenti reciproci tra padrone e dipendente (“il famiglio vive appresso huomini grandi e segnalati, e appresso huomini dotti savi, impara molte cose senza fatica, acquista prudentia, modestia, gentilezza e costumi civili”¹⁸⁷). Chi frequentava una corte lo faceva “con l'intenzione di accrescere”¹⁸⁸, in un rapporto in cui alla fedeltà si rispondeva con protezione paternalistica.

Trasferitosi in pianta stabile a Roma e forte di una certa esperienza da conoscitore, il Morandi sfruttò questa competenza per diventare a tutti gli effetti responsabile delle collezioni artistiche di palazzo Salviati, svolgendo un ruolo propositivo nel mecenatismo del duca. Nel giro di qualche anno la ricchissima pinacoteca¹⁸⁹ e l'altrettanto celebrata raccolta di antichità¹⁹⁰ della Lungara si arricchirono,

¹⁸⁴ Il pistoiese Lazzaro Baldi era legato da sincera amicizia al Morandi e nelle sue ultime volontà decise di donare un quadro al “cordialissimo” Giovanni Maria. Il dipinto raffigurava la *Caduta degli angeli ribelli*. A. PAMPALONE 1979, p. 162.

¹⁸⁵ C. EVITASCANDALO 1598, p. 60. Sull'argomento si vedano anche : S. SIGISMONDO SIGISMONDI DA RECANATI 1604, pp. 92-5; B. FRIGERIO 1629, pp. 89-90.

¹⁸⁶ L. PASCOLI 1730-6, p. 579.

¹⁸⁷ L. P. ROSELLO 1549, pp. 9, 13.

¹⁸⁸ G. F. COMMENDONE, C. MOZZARELLI 1996, p. 63.

¹⁸⁹ Molte guide della città di Roma celebrarono tra il XVII e il XVIII secolo la ricchezza della pinacoteca Salviati alla Lungara. Il poeta Giovanni Michele Silos dedicò alle opere di quel museo ben trentuno epigrammi (G. M. Silos 1673, I, pp. 123-143; II, pp. 117-135, 353-359), mentre nell'edizione della guida di Filippo Titi del 1763 si potrà affermare addirittura che “le sue stanze e gli appartamenti sono molto magnifici, forse più di qualsivoglia palazzo a Roma, toltone il Farnese”. F. TITI

anche con la determinante consulenza del pittore, di un nutritissimo gruppo di capolavori dell'arte italiana del Cinquecento e del Seicento. Per limitarsi ai principali artisti rappresentati in quella collezione si possono indicare: Raffaello (*Madonna Colonna* – Roma, Galleria Colonna), Tiziano (*Salomè con la testa del Battista* – Roma, Galleria Doria Pamphilj¹⁹¹), *Ganimede* – Londra, National Gallery, attribuito a Damiano Mazza¹⁹², *Venere e Adone* – Londra, National Gallery¹⁹³, *Madonna Addolorata*¹⁹⁴, *Ritratto di doge veneziano*, *Ritratto di un religioso*, *Pietà*¹⁹⁵), Paolo Veronese¹⁹⁶, Palma il vecchio, Paris Bordone, Tintoretto, Bassano¹⁹⁷, Correggio (*Leda e il cigno* – Berlino, Musei statali¹⁹⁸, *Ecce Homo* – Londra, National Gallery¹⁹⁹), Parmigianino (*Sacra famiglia*²⁰⁰), Federico Barocci (*Riposo dalla fuga in Egitto*²⁰¹), Annibale Carracci (*Visione di san Francesco* – Ottawa, National Gallery of Canada), Guido Reni (*Maddalena*²⁰², *San Francesco*, *Lucrezia* – Tokyo, The National Museum of Western Art), Francesco Albani (*Battesimo di Cristo*, *Ecce Homo con angeli*²⁰³, *Ratto d'Europa*), Guercino (*Susanna e i vecchioni*²⁰⁴, *Angelo custode* – Roma, Galleria Colonna, San Pietro in lacrime, Firenze, Palazzo Pitti²⁰⁵).

1763, I, p. 314. Ancora sulla quadreria Salviati: G. P. BELLORI, 1664 (ed. 1976), p. 108; J. HUGUETAN 1681, p. 295; A. COPPI 1845, pp. 9-10.

¹⁹⁰ Non meno ricca era la collezione di antichità dei Salviati, iniziata dai tre grandi cardinali di famiglia (Giovanni, Bernardo e Antonio Maria) e già a Firenze oggetto di ammirazione da parte di vari ambasciatori stranieri che l'avevano messa alla pari, se non addirittura al di sopra, delle raccolte granducali. Relazione delli chiarissimi signori Giovanni Michiel ed Antonio Tiepolo cavalieri ritornati ambasciatori del granduca di Toscana alli 9 novembre 1579, in A. SEGARIZZI 1976, pp. 270-1.

Una volta trasferito nella città del papa il gabinetto di antichità dei Salviati attirò le attenzioni dell'antiquario chigiano Leonardo Agostini. Questi lodava in particolare l'attuale proprietario di quello "studio ripieno di singolarissime antichità", ovvero Jacopo, meritevole di giudizi positivi perché "giornalmente" impegnato "con grossissime spese" ad accrescere quel patrimonio, essendo lui "non men vago di queste curiosità che ripieno d'ogni virtù e scienza". L. AGOSTINI, F. PARUTA 1649, p. 48.

Oggi l'unico reperto antico che ancora si conserva in palazzo Salviati a Roma è una statua acefala di Dioniso di età romana.

¹⁹¹ BSNSP, Fondo Salviati, filza 73, ins. 2, *Nota delle cose che ho sottoposto alla primogenitura come sopra. Pitture che esistono parte nella nostra casa di Roma e parte in quella di Firenze, 28 settembre 1668*, n. 1; G. M. SILOS 1673, Ep. CCL; P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 98.

¹⁹² BSNSP, Fondo Salviati, filza 73, ins. 2, *Inventario della collezione Salviati a Roma e Firenze (1668)*, n. 4; G. M. SILOS 1673, Ep. CCLIX; P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 92.

¹⁹³ BSNSP, Fondo Salviati, filza 73, ins. 2, *Inventario della collezione Salviati a Roma e Firenze (1668)*, n. 30; G. M. SILOS 1673, Ep. CCXXVIII; P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 91.

¹⁹⁴ BSNSP, Fondo Salviati, filza 73, ins. 2, *Inventario della collezione Salviati a Roma e Firenze (1668)*, n. 5.

¹⁹⁵ G. M. SILOS 1673, Ep. CCLII, CCXLIX, CCXLII.

¹⁹⁶ P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 103, n. 116.

¹⁹⁷ BSNSP, Fondo Salviati, filza 73, ins. 2, *Inventario della collezione Salviati a Roma e Firenze (1668)*, n. 7-9, 11-12, 16-18, 31-33.

¹⁹⁸ BSNSP, Fondo Salviati, filza 73, ins. 2, *Inventario della collezione Salviati a Roma e Firenze (1668)*, n. 6; P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 97.

¹⁹⁹ BSNSP, Fondo Salviati, filza 73, ins. 2, *Inventario della collezione Salviati a Roma e Firenze (1668)*, n. 1; F. SCANNELLI 1657, p. 284; G. M. SILOS 1673, Ep. CCL; C. C. MALVASIA 1678, II, p. 500; P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 98.

²⁰⁰ BSNSP, Fondo Salviati, filza 73, ins. 2, *Inventario della collezione Salviati a Roma e Firenze (1668)*, n. 27; P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 85.

²⁰¹ BSNSP, Fondo Salviati, filza 73, ins. 2, *Inventario della collezione Salviati a Roma e Firenze (1668)*, n. 14.

²⁰² C. C. MALVASIA 1678, II, p. 500.

²⁰³ C. C. MALVASIA 1678, II, pp. 293-4.

²⁰⁴ G. M. SILOS 1673, ep. CCLVIII.

²⁰⁵ Il dipinto venne donato ai Medici nel 1675. E. BOREA 1975, p. 204; M. CHIARINI 1975, p. 98, n. 303.

In quella veste professionale Giovanni Maria aprì le porte della galleria a dilettanti e viaggiatori (tra questi Sebastiano Resta, Giovanni Michele Silos e Pietro de Sebastiani), intestandosi ai loro occhi il merito di quella preziosa raccolta.

Non solo una serie di commissioni, il viaggio di istruzione, il vitalizio e l'abitazione. I Salviati offrirono a Giovanni Maria Morandi anche la presentazione ad una vasta schiera di ipotetici mecenati. La cortigianeria, unita al talento artistico e al profilo d'intendente, costituivano un utile lasciapassare per acquisire una certa fama presso i dilettanti dell'Urbe ("Vestiva assai civilmente ed assai civilmente ancora si trattava. Parlava aggiustatamente ed aveva certa natural grazia e garbo, che pareva fatto apposta per guadagnarsi l'affetto, e per insinuarsi"²⁰⁶). Eppure Giovanni Maria restava saldamente una creatura del duca Jacopo. La provvisione periodica era garanzia di sicurezza finanziaria ma anche un vincolo, richiamo costante alla natura esclusiva del proprio lavoro [doc. b41]. Per questo il pittore poteva permettersi di rifiutare le offerte di altri mecenati ("e più commessi gliene avrebbero, se avesse potuto per loro applicare, e distolto non ne fosse stato dalle applicazioni del duca"²⁰⁷) e quando si aprirà al mercato, ciò avverrà soltanto per soddisfare le ambizioni del suo patrono.

La circostanza si verificò finalmente nel 1653 quando Giulio Rospigliosi, animo affine a quello del duca per diletto nei versi e per palcoscenici calcati²⁰⁸, tornò a Roma dalla Nunziatura in Spagna. Stabilitosi presso Santa Maria Maggiore, il monsignore pistoiese si affezionò subito al Morandi, il cui classicismo ben si adattava alla sua sensibilità e all'arte che fino ad allora aveva collezionato²⁰⁹ e gli dimostrò subito il suo favore veicolando alcune opere alla corte spagnola.

Il suo sforzo non si fermò qui. Mentre il pittore soggiornava a Firenze per tre mesi (dal 15 aprile al 15 luglio) per conto del duca, Giulio intravide nella particolare predilezione dell'amico Fabio Chigi, segretario di stato di Innocenzo X, per Francesco di Sales, un'altra strada per la carriera del Morandi²¹⁰. Nel 1654 gli fece così giungere un quadro dedicato al vescovo francese in atto di predicare [scheda n. 1,

²⁰⁶ L. PASCOLI 1730-36, p. 582.

²⁰⁷ IVI, p. 578.

²⁰⁸ Il duca Salviati e Giulio Rospigliosi avevano collaborato entrambi – in tempi diversi, s'intende – col poeta e librettista fiorentino Giacinto Andrea Cicognini e condiviso gli stessi palcoscenici medicei (A. SOLERTI 1969; D. ROMEI in C. D'AFFLITTO, D. ROMEI 2000, pp. 22-3). Al prelato pistoiese, ormai divenuto papa come Clemente IX, Jacopo Salviati dedicherà la sua unica antologia edita ("Fiori dell'Orto di Getsemani e del Calvario"), pubblicata proprio nel corso di quel pontificato.

²⁰⁹ Giulio Rospigliosi mostrò sempre grande interesse collezionistico verso l'arte di Nicolas Poussin (nella sua raccolta c'erano, tra gli altri, *I pastori dell'Arcadia* e *Santa Francesca Romana*, oggi al Louvre, il *Ballo della vita umana* della collezione Wallace, *Sacra famiglia al Tempio* - Chantilly, Musée Condé, *Autoritratto* e *Genio con il corno dell'Abbondanza* – Roma, collezione Pallavicini) e Claude Lorrain, senza trascurare mai di proteggere generosamente alcuni artisti conterranei (Orazio Fidani, Giacinto Gimignani).

Sulla figura e sul mecenatismo del cardinale pistoiese si vedano: C. D'AFFLITTO, D. ROMEI 2000; S. ROBERTO 2004; A. NEGRO 2007; J. VON HENNEBERG 2008, pp. 73-92; J. UNGLAUB 2011, pp. 447-470; M. GIANFRANCESCHI 2013, pp. 53-66.

²¹⁰ Anche Jacopo Salviati era molto legato alla figura di Francesco di Sales e sul letto di morte chiese di essere confortato dalla reliquia del suo crocifisso, di proprietà dei padri di Trinità dei Monti. P. HURTUBISE 1985, p. 477.

fig. 2]. L'opera fu apprezzata dal cardinale senese e raggiunse l'obiettivo per cui era nata, introdurre il suo creatore nella grazie del Chigi.

Nel giro di qualche mese il pontificato Pamphilj si concluse con la morte di Innocenzo X e dal nuovo conclave proprio Fabio Chigi fu designato suo successore col nome di Alessandro VII. L'apertura di credito concessa al Morandi acquisiva tutt'altro peso ora che il cardinale era diventato papa e poteva dimostrargli la sua stima con mezzi più splendidi.

Ritrattista della corte alessandrina. Nella Roma chigiana che veniva creandosi, Giovanni Maria Morandi, forte del supporto dei suoi mecenati a partire dal Rospigliosi, nuovo segretario di stato, comprese che il genere del ritratto era quello che poteva dargli maggiori soddisfazioni e nel giro di qualche anno immortalò le sembianze del sovrano e di molti personaggi legati al suo governo. Nel marzo 1657 aveva già realizzato il primo ritratto di Alessandro VII [scheda n. 50, figg. 18-20] e con la prima serie di nomine cardinalizie dell'aprile seguente trovò lo spunto per inaugurare quel genere di divulgazione della classe cardinalizia che sarà la sua specialità. A partire da quell'anno, che coincise con l'ammissione nell'Accademia di San Luca, il pittore ritrasse così il cardinal nepote Flavio Chigi, l'amico Giulio Rospigliosi e ancora porporati di antica e più recente nomina [*Ritratti dei cardinali Francesco Albizi, Giulio Rospigliosi, Flavio Chigi, Girolamo Buonvisi, Cesare Facchinetti*: schede n. 32-34, 35-36, figg. 12-15, 54, 56, 60-62, 63-64, 67; *Ritratti dei cardinali Giulio Melzi, Francesco Paolucci, Decio Azzolini, Luigi Capponi, Ottavio di Acquaviva, Girolamo Farnese*: schede n. I-VIII].

Era l'inizio di una nuova stagione della sua carriera. Abituato alla pratica lenta e paziente per un solo cliente, il suo *modus operandi* subì un'improvvisa accelerazione in risposta alla domanda altissima di repliche di ritratti del papa e dei suoi ministri, giustificata dal significato politico che questi avevano. La nuova dimensione del lavoro del pittore acquisiva così una natura proto industriale dove un peso determinante era occupato da un numero indefinibile di collaboratori e apprendisti²¹¹.

Laddove esistono ancora degli originali – e penso ai Ritratti dei cardinali Buonvisi, Chigi, Rospigliosi e Albizi – risulta evidente l'eccellente qualità delle opere autografe e appare dunque chiaro perchè il lavoro dell'artista suscitò grande ammirazione presso i cardinali romani. Il pittore declina nella produzione ritrattistica di questi anni quelli che saranno gli ingredienti fondamentali del suo linguaggio: assenza di riferimenti ambientali, fondo scuro su cui si staglia il soggetto travolto da una luce indistinta, concentrazione sullo sguardo e sulla posa, realismo mediato e per niente brutale. L'adesione al modello è accompagnata da un attento studio della psicologia del personaggio che traspare dalla posa e dall'intonazione degli occhi. Ad un'analisi attenta di opere come il *Ritratto di Giulio Rospigliosi* e quello di *Francesco Albizi* appare chiaro che il riferimento ideale del pittore fosse l'arte di Justus Sustermans, in una miscela di precisione fiamminga per i dettagli unita a una buona capacità di introspezione

²¹¹ Per approfondimenti si rimanda al capitolo *Intorno all'atelier del pittore*.

psicologica. I ritratti cardinalizi del Morandi, quelli originali beninteso, fornivano un'aura patinata ai principi della chiesa che si affievolisce o si perde nelle traduzioni di bottega o incise. Consapevole delle richieste del mercato, l'artista concentrava il suo lavoro perlopiù sui piccoli formati, limitandosi a volti e busti e sacrificando il resto. Ritratti a tutta figura, come quello Rospigliosi alla Galleria Nazionale d'arte antica, dovevano certamente rappresentare una componente minoritaria nella sua produzione. Le ambientazioni convenzionali e le pose da manichino dimostrano che i suoi sforzi erano tutti per rendere giustizia al viso dell'effigiato.

Al lavoro per la famiglia del papa. Da sempre contrario al nepotismo, una volta divenuto papa Alessandro VII mantenne solo per pochi mesi il proposito di evitare favoritismi²¹², capitolando nel maggio 1656 quando autorizzò la partenza dei parenti da Siena²¹³. L'arrivo del fratello Mario e dei nipoti Agostino e Sigismondo, figli dell'altro fratello Augusto²¹⁴, segnò il definitivo fallimento del proposito di austerità. Dopo avere per tanto tempo osteggiato il nepotismo, il papa "finì col metterlo sul trono" come notava argutamente Voltaire²¹⁵, distribuendo a fratello e nipoti cariche di governo.

Giovanni Maria Morandi non mancò di guadagnare l'attenzione dei Chigi e in particolare di Agostino che lo impiegò in una serie di ritratti commemorativi dei parenti defunti (la nonna Laura Marsili con i nipoti Flavio e Agostino - scheda n. 55, fig. 45, lo zio Agostino, che aveva fatto da padre ai Chigi rimasti orfani, insieme al piccolo Fabio - scheda n. 56, fig. 47, e quindi il padre Augusto - scheda n. 8, fig. 57 - e la madre Olimpia - scheda n. 58, fig. 50) e poi in una seconda serie destinata a celebrare lo status della famiglia del papa e il suo ingresso nella nobiltà romana (Mario - scheda n. 63, figg. 77-80 - con la moglie Berenice della Ciaja - scheda n. 64, fig. 82, lo stesso Agostino - scheda n. 61, fig. 69 - con la moglie Maria Virginia Borghese Chigi, scheda n. 62, fig. 71). Al mecenatismo di Agostino si devono far risalire anche i ritratti infantili di Angela e Sigismondo Chigi [schede n. 10-1, figg. 59-60] e la straordinaria effigie del pittore Mario Nuzzi de' Fiori [scheda n. 73, fig. 85-86].

Se per i primi ritratti il Morandi poté basarsi su prototipi preesistenti, costruendo delle immagini da parata di natura arcaizzante, nell'altra serie si esprime in piena libertà, mettendo in opera il suo modo di interpretare il genere. Si dimostra in questi quadri perfettamente aggiornato alle soluzioni più recenti della ritrattistica internazionale. Il *Ritratto di Maria Virginia Borghese*, ad esempio, testimonia forti affinità con le aristocratiche effigi femminili di Justus Sustermans e di Pierre Mignard. Accurata è la definizione dell'abito di Maria Virginia. Tanto è vivace e mondana l'immagine della signora Chigi Borghese, tanto è più severamente essenziale il ritratto della suocera Berenice della Ciaja. E poi, a completare il gruppo,

²¹² P. SFORZA PALLAVICINO 1845, I, p. 283.

²¹³ A. MENNITI IPPOLITO 2008, p. 122 n. 62.

²¹⁴ R. LEFEVRE 1963, pp. 645-666.

²¹⁵ VOLTAIRE 1751 (ed. 1994), p.493

Mario e Agostino, padre e figlio, il presente e il futuro della famiglia, uno rozzo e sgraziato, l'altro nobile e delicato.

L'esordio in pubblico del "pittore del duca Salviati". Non fossero bastati i tanti ritratti di questi anni, Giovanni Maria Morandi trovò modo di esprimersi e guadagnare fama anche grazie a due opere pubbliche. Alessandro VII incluse, infatti, anche lui nella straordinaria stagione di rinnovamento urbanistico che coincise col suo pontificato²¹⁶. Le biografie del pittore non mancano di attribuire a quel partito toscano coagulato attorno a lui la responsabilità di queste commissioni²¹⁷. Stando a quella composta da Lione Pascoli, Giulio Rospigliosi propose al Morandi di lavorare nella chiesa dei Barnabiti, Santa Carlo de' Catinari, che in questo periodo si stava arricchendo di pale d'altare e decorazioni a fresco²¹⁸. "Questo, per un accidente sopraggiunto a chi doveva farlo fare, non fu stabilito di farsi"²¹⁹ e così si optò per un'altra commissione.

La soluzione di ripiego, se così si può chiamare, fu ancora più prestigiosa. Giovanni Maria prese parte, infatti, al cantiere chigiano di Santa Maria della Pace al tempo dei restauri sovrintesi da Pietro da Cortona. In quell'occasione l'ottagono sottostante la cupola di Antonio da Sangallo venne riarredato: l'*Assunta* e la *Visitazione* di Francesco Salviati e Sebastiano del Piombo furono sostituite dalla *Natività della Vergine* di Raffaello Vanni e dalla *Visitazione* di Carlo Maratti. Al Morandi spettò il quadro con il *Transito della Vergine* [scheda n. 18, figg. 26-27]²²⁰.

Se l'opera della Pace fu la sua prima commissione importante, le varie vicende che tardarono il suo arrivo in chiesa resero l'altra pala chigiana, la *Visitazione* di Santa Maria del Popolo, la prima opera dell'artista effettivamente esposta in pubblico, essendo stata richiesta negli stessi anni dell'altra ma completata entro il 1659 [scheda n. 19, fig. 32].

Le due tele, strumento con cui il pittore si classificò agli occhi del più vasto pubblico romano e motivo d'orgoglio nella corrispondenza del duca Salviati [doc. c5], sono perfette testimonianze di quello che Giuliano Briganti, in riferimento a Guido Reni e a Domenichino, ha definito "classicismo cristiano". Da quanto si può intuire sembra che l'artista non tardò ad immedesimarsi nell'ambiente culturale dell'Urbe, appropriandosi delle istanze artistiche più in voga in quel volgere di anni. Per la realizzazione di queste e del *San Francesco di Sales* Chigi (per molto tempo attribuito a Bonaventura Lambertini) il pittore si appoggiò a riferimenti pittorici saldamente strutturati: dalle morbidezze del Cinquecento emiliano alla perfezione accademica di Raffaello, dalla più recente esperienza degli "Eroi carracceschi"²²¹, come

²¹⁶ L. OZZOLA 1908, pp. 5-91; V. MARTINELLI 1955, pp. 51-52.

²¹⁷ N. PIO 1724, p. 54; L. PASCOLI 1730-36, p. 579.

²¹⁸ M. FAGIOLO DELL'ARCO 1994, p. 218-245; J. T. SPIKE 1999, p. 77.

²¹⁹ L. PASCOLI 1730-36, p. 579.

²²⁰ G. VASARI 1568, p. 572; I. UGURGIERI AZZOLINI 1649, II, p. 350; G. MANCINI 1956, I, p. 284; G. B. MOLA, K. NOEHLES (a cura di) 1966, pp. 106-7.

²²¹ G. BORA 1976, p. 283.

amava chiamarli Sebastiano Resta, e in particolare dal classicismo domestico di Francesco Albani (si vedano, ad esempio, le due madri “gemelle” che si rivolgono ai piccoli figli nella *Predica* e nel *Transito*), alle suggestioni del Poussin; queste ultime rintracciabili in più di un’occasionale citazione nella pala della Pace, quasi un omaggio esplicito al pittore normanno. L’ispirazione del classico non si limitò per Giovanni Maria Morandi solo a raffinate citazioni architettoniche. Il pittore fu scrupoloso nel ricostruire un contesto aulico e solenne, secondo un processo di nobilitazione dei personaggi sacri di derivazione poussiniana.

Ad un’analisi attenta delle opere del pittore, emerge la qualità altissima delle sue scelte coloristiche, fondate su una tavolozza di toni caldi. Singoli dettagli sono messi in risalto attraverso toni accesi (si veda l’abito di Maria nella *Visitazione* al Popolo), senza che questo tolga omogeneità all’intera composizione. L’equilibrio è garantito dall’uso intenso di sfumati di sapore correggesco che alleggeriscono impreziosendo le superfici, dando loro un accento unitario.

Quanto alle scenografie di fondo, l’antichità fu sicuramente uno dei modelli del Morandi negli anni Cinquanta. Tutte e tre le opere chigiane sono ambientate in contesti antichizzanti accuratamente descritti. Se in queste creazioni la natura occupa uno spazio secondario, di tutt’altro tono è la costruzione dell’ambiente che occupa lo sfondo di due tele di poco più tarde: il *Riposo durante la fuga in Egitto* della collezione Sforza Cesarini e l’altra di soggetto analogo in collezione privata, entrambi databili ai primi anni Sessanta del Seicento [scheda n. 7, figg. 100-1]. Le scenografie, come anche la disposizione studiata delle figure, sono fortemente suggestionate dall’estenuato classicismo bolognese.

I ritratti dei primi anni Sessanta e il viaggio in Veneto. Le opere dei cantieri chigiani, il *Transito della Vergine* e la *Visitazione*, e anche i dipinti da quadreria come la *Predica di san Francesco di Sales* e il *Riposo durante la fuga in Egitto*, sono rare testimonianze della produzione sacra del Morandi in questi anni. È il ritratto il genere guida della sua attività sotto Alessandro VII.

Man mano che il papa rinfoltiva il collegio cardinalizio di nuovi nomi, il pittore avanzava di pari passo nell’affermarsi sul mercato dei ritratti di quei prelati. Tra le produzioni di questa stagione si segnalano la “*Vera effigie*” di *Giuseppe Calasanzio* [scheda n. 74, fig. 96], consegnata ai padri Scolopi di Roma nel 1660 e pensata per riaffermare la dignità dell’ordine fondato dal religioso e futuro santo spagnolo, e il *Ritratto del cardinale Francesco Maria Mancini* [scheda n. 37, fig. 87]. Quest’ultimo testimonia il massimo sforzo – questa volta suggestionato anche dalle esigenze del committente – che il Morandi fece per adattare la sua arte all’eleganza d’oltralpe. La posizione di favore guadagnata durante il regno Chigi culminò col *Ritratto di papa Alessandro VII alla processione del Corpus Domini* [scheda n. 51, fig. 100], senza dubbio il suo capolavoro. Giovanni Maria confezionò un enorme ritratto collettivo, dalla doppia natura celebrativa: da un lato rievocava le famose processioni del Corpus Domini in piazza San Pietro nella quali il papa si era presentato in ginocchio su una portantina, dall’altro raccoglieva in un’unica tela volti, oggi perlopiù

anonimi, della corte pontificia. Il ritratto di Nancy, la cui realizzazione era accennata anche nel diario del papa, fu l'ultima grande commissione chigiana affidata al pittore. Se il Morandi continuò a ricevere commesse da parte di Flavio e Agostino, questo fu soltanto per duplicare composizioni e ritratti ideati in precedenza.

Il prestigio dei propri clienti, amplificato dalla diffusione di incisioni e repliche dipinte, garantì al Morandi nuove importanti commissioni anche al di fuori dello stato della Chiesa. Nel 1661 fu, ad esempio, contattato dal cardinale Rinaldo d'Este per la realizzazione dei ritratti dei cardinali di famiglia, Luigi e Alessandro, di Alfonso IV, duca di Modena e di Reggio (1648-52) e della regina di Francia, Margherita "in habito spagnolo" [doc. b35]²²².

Un altro illustre personaggio entrato in contatto in questi anni con l'artista fu Cristina di Svezia, trasferitasi dal 1659 in palazzo Riario nei pressi della residenza Salviati e legata da stima ed amicizia al duca Jacopo²²³. Per esprimere un giudizio su alcuni dipinti, il pittore venne impiegato dal cardinale Decio Azzolino col compito di cercare quadri di maestri veneti (Giorgione, Tiziano, Veronese e Bassano) tra Venezia e Verona²²⁴. Il pittore svolse questo incarico, come emerge dalla corrispondenza del cardinale, tra il 5 aprile e il 24 maggio del 1664, impegnandosi ad elaborare delle relazioni e a fare eventualmente degli abbozzi delle opere valutate.

Il soggiorno tirolese. Il viaggio in Veneto precedette di qualche settimana una delle esperienze più prestigiose nella carriera di Giovanni Maria Morandi, il soggiorno in Austria (in Tirolo e poi a Vienna). L'arrivo ad Innsbruck fu preceduto da una serie di tappe intermedie: prima a Firenze da Leopoldo de' Medici, vero regista del trasferimento e poi a Milano. Qui, come chiarisce una lettera di Alessandro Visconti corrispondente del principe mediceo, il Morandi era atteso perché giudicasse "due Angioli più che mezzi naturali" e "una Circoncisione", disegni ritenuti del Procaccino e "molt'altri, poi, più piccoli, parte cogniti e parte incogniti a noialtri"²²⁵.

Una missiva del Morandi, relativa a qualche settimana dopo e rivolta ancora a Leopoldo, confermava il suo arrivo alla corte del Tirolo e che si era già messo all'opera per servire al meglio i suoi signori. Lo scopo del viaggio era, infatti, duplice: da un lato soddisfare la sete collezionistica del principe e dall'altro ritrarre i membri della corte tirolese [doc. g12-g14].

²²² J. BENTINI 1998, pp. 181-2; A. JARRARD 1998, pp. 16-24.

²²³ La regina era legata da stima e amicizia al duca Salviati. Quando era entrata trionfalmente a Roma, il nobiluomo fiorentino e i suoi figli avevano partecipato al corteo di accoglienza (G. ALVERI 1664, I, p. 432; G. BRUSONI 1656, p. 62). Dai documenti relativi alla composizione della biblioteca di Cristina di Svezia e dalle note di spesa Salviati sappiamo che questa possedeva in palazzo Riario raccolte manoscritte di componimenti del duca ("556. Rime e altre cose diverse dell'Eccellentissimo signor duca Salviati") e anche rari volumi in lingua latina e greca che Jacopo le aveva generosamente donato. B. DE MONTEFAUCON 1739, I, p. 26.

²²⁴ S. MARINELLI 1988, pp. 117, 121; T. MONTANARI 1994, pp. 25-52.

²²⁵ P. BAROCCHI, G.G. BERTELÀ 2002, p. 251, n. 854.

Quella di Innsbruck era una realtà molto fiorentina. Gli ultimi due arciduchi al potere, Ferdinando Carlo e Sigismondo Francesco erano figli di Claudia di Ferdinando I de' Medici e quindi anche fratellastri di Vittoria della Rovere; la moglie di uno di questi, Ferdinando Carlo, era poi Anna di Cosimo II. I legami dinastici tra il Tirolo e il Granducato avevano favorito lungo tutto il XVII secolo l'arrivo di molti artisti fiorentini in Austria: Justus Sustermans tra il 1623-4 e poi tra il 1656-7 (*Ritratto dell'imperatore Ferdinando II, Ritratto di Eleonora Gonzaga, Ritratto del figlio Ferdinando III, Ritratti di Maria Anna e di Cecilia, Ritratto di Anna de' Medici*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie), Lorenzo Lippi tra il 1643 e il 1644 (*Ritratto di Claudia de' Medici in abito vedovile, Ritratto di Claudia come santa Cristina, Ritratti di Maria Leopoldina, moglie di Ferdinando III, di Isabella Clara e di Sigismondo Franz*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie), Cecco Bravo dal 1659 per due anni fino alla morte (*Ritratto equestre di Ferdinando Carlo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum)²²⁶ e poi, dopo il Morandi, arriverà Carlo Dolci. La presenza del pittore a corte si poneva quindi in questa tradizione di scambi artistici²²⁷.

Se nel campo della ricerca di disegni Giovanni Maria non dovette concludere molto ("ce ne sono di molti, non molto buoni" spiegava al futuro cardinale mediceo), di tutt'altro tenore fu l'esito del suo lavoro da ritrattista. In Austria questi licenziò quelle che possono essere considerate tra le sue migliori creazioni nel genere. Su richiesta di Leopoldo e Vittoria della Rovere, ritrasse l'arciduchessa Anna de' Medici [scheda n. 67, fig. 118] e la figlia, la "serenissima Arciduchessa minore" Claudia Felicità d'Asburgo [scheda n. 68, fig. 119], la cui effigie venne giudicata dal conte Giovanni Battista Ferrari d'Occhieppo, maggiordomo dell'Imperatore, tale da non mancargli lo spirito "tanto è naturale". Nei primi mesi del soggiorno alla corte dell'Arciducato del Tirolo e della Bassa Austria il pittore fissò su tela anche le sembianze dell'arciduca Sigismondo Francesco, ultimo esponente maschio di quella famiglia e cognato di Anna [scheda n. 66, fig. 113].

Gli arciduchi del Tirolo sono immortalati in pose idealizzanti, che sacrificano il movimento e l'espressione in favore di un atteggiamento nobile ma bloccato, secondo una convenzione di prassi nella ritrattistica ufficiale. I ritratti delle principesse austriache, in particolare, richiamano alla mente quello di Maria Virginia Borghese e segnano un ulteriore avvicinamento del pittore all'arte francese (si pensi a opere come il *Ritratto di Olimpia Mancini* di Pierre Mignard – Stoccolma, Swedish National Museum – e

²²⁶ G. EWALD 1960, p. 351; A. MATTEOLI 1990, 42, pp. 95-146.

²²⁷ Non è da sottovalutare nel considerare le ragioni che portarono il Morandi ad Innsbruck, la vicinanza che il suo duca aveva con quella corte, dov'era stato una prima volta nel 1646, per accompagnare l'arciduchessa Anna a sposarsi (P. HURTUBISE 1985, p. 402), e verso cui aveva negli anni seguente – sono le sue note di spesa a dircelo – inviato preziosi doni. Considerando che il pittore era già al servizio del duca da più di un anno, ci si potrebbe chiedere se avesse già visitato l'Austria in quella occasione. La documentazione su questo viaggio del fondo Salviati di Pisa non ci è di aiuto, mancando di espliciti riferimenti agli accompagnatori del duca. Un'altra occasione che forse poté essere propedeutica ad un probabile incontro del pittore con gli arciduchi del Tirolo fu durante un lungo soggiorno fiorentino di questi nel 1661, per le nozze di Cosimo III. Per l'occasione il duca aveva dato ospitalità alla sposa nella villa di ponte a Badia. G. BRUSONI 1668, p. 145.

ai *Ritratti di Anna d'Austria e di Maria Teresa d'Austria* dei fratelli Charles e Henri Beaubrun – Madrid, Prado).

Agli ultimi mesi della permanenza del pittore ad Innsbruck si deve far risalire anche un'inedita incursione nel campo della pittura di genere. Una serie di pagamenti, documentati dai libri di conti del Tiroler Landesarchiv, ci informa, infatti, che il pittore realizzò tra il 29 luglio e il 2 novembre del 1666 un quadro con un paesaggio e cavalli²²⁸, censito poi nel 1773 dagli inventari del castello di Ambras ("Ein gespiegelter schimmel in einerr landschaft, von Murandi")²²⁹. La curiosa rappresentazione è attualmente perduta.

A Vienna. Quando, con la morte di Sigismondo Francesco (1665) si estinse il ramo tirolese degli Asburgo, il governo della regione fu trasferito nelle mani dell'Imperatore del Sacro Romano Impero Leopoldo I (1640-1705). Il 29 ottobre di quell'anno questi si recò ad Innsbruck per raccogliere l'eredità della reggenza e giurare da nuovo sovrano. Dovette essere in quella occasione che Anna de' Medici, destinataria di una generosa rendita²³⁰, gli presentò il suo ospite italiano raccomandandone le qualità professionali e convincendolo a sottoporsi al suo pennello.

Quella di Vienna era una corte molto italiana, punto di ritrovo per molti poeti, musicisti, architetti e pittori della penisola²³¹. Prima del Morandi, Guido Cagnacci aveva trascorso lì i suoi ultimi anni²³² ed erano molte le voci contemporanee ad evidenziare la passione diffusa per la nostra lingua e cultura e una smaccata preferenza per gli italiani negli impieghi più rilevanti a corte²³³.

Il Morandi trascorse a Vienna gli ultimi sei mesi della sua stagione austriaca. Il 12 gennaio 1667 era documentato lì per la prima volta, quando incontrò il nobile concittadino Francesco Riccardi (1648-1719) nel suo viaggio di formazione in Nord Europa, accompagnato dal letterato e accademico fiorentino Alessandro Segni (1633-1697)²³⁴. Quest'ultimo annotò nel suo diario, il cui manoscritto è conservato nella Biblioteca Riccardiana di Firenze (mss. 2296-2299), che nel corso di quell'incontro il pittore si era prestato a fare loro da guida nella visita della galleria imperiale nel castello di Stallburg²³⁵.

²²⁸ Innsbruck, Tiroler Landesarchiv, f. 111v. 227v.

²²⁹ S. HAAG 2009, p. 113.

²³⁰ C. RONCAGLIA 1718, p. 80.

²³¹ H. G. KOENIGSBERGER 1971; R. DISTELBERGER 1985, pp. 39-46; R. J. WESTON EVANS, A. PRANDI 1999; M. BELLABARBA 2010.

²³² Guido Cagnacci soggiornò a Vienna tra il 1660 (o addirittura forse il 1657) e il 1663, anno di morte. Alla stagione austriaca del pittore risalgono la *Lucrezia* (Lione, Musée de Beaux arts), la *Cleopatra* e la *Madonna Addolorata* (entrambe Dresda, Gemäldegalerie), il *San Girolamo*, la *Maddalena penitente* e la *Cleopatra* (Vienna, Kunsthistorisches Museum) e, infine, la *Cleopatra* e la *Maddalena penitente* (Bologna, Pinacoteca nazionale) e la *Cleopatra morente* (Milano, Pinacoteca di Brera).

²³³ G. B. PACICHELLI 1695, III, p. 71.

²³⁴ Proprio com'era stato per il Morandi, anche Alessandro Segni ricevette da Leopoldo de' Medici prima di partire l'incarico di lavorare per infoltire le sue collezioni; nel suo caso doveva rintracciare volumi e manoscritti rari e pregiati.

²³⁵ "Avevamo condotto per meglio godergli, sentendo il suo giudizio il Morandi pittore". S. TIPTON 2010, pp. 145-156; K. SEIDEL 2014, p. 16.

che ospitava le ricchissime collezioni dell'arciduca Leopoldo Guglielmo (1612-1662), già governatore dei Paesi Bassi spagnoli.

Ai servizi di sua Maestà Cesarea il Morandi ottenne l'onore di fissare su tela le sembianze di Leopoldo [scheda n. 69, fig. 122] e di vari principi tedeschi e dipinse anche un quadro dedicato al santo vescovo *Ruperto in gloria sulla città di Salisburgo* [scheda n. 3, fig. 121]. Sia nell'effigie del sovrano che nel *San Ruperto* il pittore ribadiva i fondamenti del suo stile. La prima, avvicinabile per tipologia all'immagine di Sigismondo Francesco, si distingue nella serie iconografica del sovrano asburgico per un'inedita opera di abbellimento. Se è vero che Leopoldo, come riferiscono i biografi, andava fiero della sua deformità e anzi chiedeva ai pittori di corte di enfatizzare i tipici difetti dinastici, si può notare altresì come l'opera del Morandi si distingua dagli altri ritratti dell'imperatore proprio per un meditato lavoro di alleggerimento dei tratti fisionomici. Quanto poi al *Rupert*, è evidente il fondamento poussiniano che è alla base della creazione, che dimostra così una perfetta coerenza formale con le opere romane del decennio precedente.

La permanenza di Giovanni Maria Morandi nella capitale del Sacro Romano Impero non durò che pochi mesi. Leopoldo I aveva molti progetti per impiegare il pittore italiano – sono le vite dell'artista a suggerirlo – immaginando di vederlo all'opera nel decorare alcune stanze del suo palazzo e nel dipingere altri quadri. Richiamato dall'elezione dell'amico Giulio Rospigliosi al soglio di Pietro, Giovanni Maria decise però di abbandonare quella corte tra il giugno e l'agosto del 1667, dopo aver ricevuto “moltissime finezze, [...] un ritratto tempestato di diamanti [...] e un bellissimo bastone”. È una lettera dell'agosto di quell'anno a confermarcelo. In essa il conte Ernst von Harrack informava Alfonso II Gonzaga, conte di Novellara, che il pittore, fatto venire dall'imperatore per avere da lui un ritratto, era già ripartito per l'Italia. Non potendo più chiedere a lui di realizzare altre copie del ritratto imperiale, il conte si sarebbe risolto ad inviare al Gonzaga due copie della sua collezione personale [doc. c34].

Il ritorno a Roma al tempo di Clemente IX. Eletto dall'accordo di spagnoli, francesi e fazione barberiniana in un conclave durato più di cinque mesi, come si è detto fu Giulio Rospigliosi (d'ora in poi Clemente IX) a richiamare il vecchio amico nell'Urbe. Era quindi sulla spinta di sviluppi professionali che considerava certi che Giovanni Maria Morandi lasciò prontamente Vienna per riaffacciarsi dopo tre lunghi anni a Roma.

Il rientro fu funestato da uno scandalo rosa, a causa della gelosia per una dama austriaca che il pittore aveva portato con sé in città e culminato in un duello con un rivale d'amore, a causa del quale Giovanni Maria “stette (...) qualche tempo contumace”. L'intervento salvifico di Clemente IX fu determinante

Sul viaggio a Vienna del marchese Riccardi e di Alessandro Segni: W. E. KNOWLES MIDDLETON 1980, pp. 187-279; M. J. MINICUCCI 1985, p. 13 n. 4.

per ripristinare la piena libertà dell'uomo. L'episodio è sicuramente interessante per decifrare meglio la personalità del pittore che, come documentano anche altri episodi di duelli d'onore [doc. a1], forte di un eccezionale talento nella scherma non si tirava mai indietro quando c'era da battersi.

Contrariamente ai pronostici del Morandi, il breve pontificato di Clemente IX (30 mesi) non favorì alla sua carriera se non episodiche soddisfazioni. Il papa ripercorse nelle scelte politiche e artistiche le orme del predecessore, ponendo il suo regno come un'appendice dell'età chigiana. Dopo aver ricevuto da Giovanni Maria la sua prima immagine da cardinale, questi posò di nuovo per lui nelle vesti di sovrano della Chiesa [scheda n. 52, figg. 127, 130-131]. Invischiato com'era nella prassi di mercato, il Morandi mise in vendita una grande quantità di repliche di quell'invenzione, prima riadattando il ritratto da cardinale nel nuovo ruolo, e poi creandone una nuova. La quantità di riproduzioni di quel volto fu così numerosa che pochi sono oggi gli originali avvicinabili al pennello autografo dell'artista e manca all'appello, invece, il quadro che fungeva da prototipo. Questo aveva una natura da parata e coglieva il pontefice assiso in trono, forse con accenni alla sua corte e potrebbe identificarsi con la versione definitiva e perduta di un foglio con *Papa Clemente IX riceve un gruppo di sacerdoti gesuiti appena ordinati* che si trova al Louvre [fig. 136].

Come aveva fatto con i Chigi, Giovanni Maria Morandi approfittò dell'arrivo dei Rospigliosi in città, ingraziandoseli come pittore con i ritratti del fratello e dei nipoti del papa [*Ritratti di Camillo e Felice Rospigliosi*: schede n. 70-71, figg. 133, 139; *Ritratti di Jacopo, Giovanni Battista e Tommaso Rospigliosi*: schede n. X-XII]²³⁶ e come intendente, come quando si fece da tramite per l'acquisto di una collana d'oro che Giacomo Rospigliosi voleva donare ad un turco neoconvertito [doc. b36]²³⁷. In cambio dei suoi servizi il pittore ricevette dal cardinale un bacile d'argento "pieno di varie galanterie, che portate avea di Spagna, ed una nobile e bella borsetta di doppie" [doc. b37]²³⁸.

La nuova situazione del ritratto a Roma. La situazione del ritratto a Roma era sensibilmente cambiata dal pontificato Chigi. Gli anni di assenza dalla città avevano favorito ancora di più l'affermazione presso il suo stesso pubblico di riferimento di Giovanni Battista Gaulli e Ferdinand Voet. Quel senso di monopolio nel genere che il Morandi ritrattista dovette percepire all'inizio del regno Chigi era ormai perduto.

²³⁶ Significativo della stima che la famiglia Rospigliosi nutrì per il Morandi è il fatto che i membri di essa continuarono a usufruire dei suoi servizi anche dopo la morte dello zio e, addirittura dopo la morte del pittore, il rapporto con la sua bottega continuò attraverso il suo allievo e successore Pietro Nelli. A. NEGRO 1999, pp. 124, 126.

²³⁷ In un saggio dedicato al rapporto tra Giovanni Maria Morandi e la famiglia Rospigliosi Renata Sansone riconosceva al pittore l'intendenza anche nel campo dell'oreficeria, basandosi proprio su questo episodio (R. SANSONE 2000, pp. 17-25). La notizia di un servizio simile per Francesco Maria Salviati ("diversi smeraldi" acquistati per suo conto) lo confermerebbe [doc. b36].

²³⁸ L. PASCOLI 1730-36, p. 580.

Testimonianza del clima di forte concorrenza tra i ritrattisti alla corte papale è una lettera scritta in pieno pontificato Chigi, datata il 25 dicembre 1666, da Guido Rangoni al Duca di Parma: “Per ritratti (il Gaulli) è meglio del Morandi di gran lunga, ed è più pittore”²³⁹. Un giudizio ripreso in una lettera dell’anno seguente indirizzata al cardinale Rinaldo d’Este, del 15 gennaio 1667, in cui a proposito di un altro non meglio precisato ritrattista diceva “che è valentuomo nelli ritratti, meglio assai del Morandi”²⁴⁰. La famiglia del Papa senese aveva trovato proprio nel Baciccio e nel Voet i pennelli più adatti ad esaltare il valore del proprio casato. Giovanni Battista Gaulli, con i ritratti di Alessandro VII e di suo fratello Mario Chigi del 1666, certamente aveva suscitato grande ammirazione presso il pubblico di appassionati d’arte, al punto da far dimenticare e sostituire il collega fiorentino nei gusti della committenza e risultare il più stimato a Roma nell’arte del ritratto come evidenziavano anche le parole con cui il “residente” del duca di Modena annunciava il 13 settembre 1670 l’arrivo del Voet a corte: “Ferdinando fa bene [...] ne fa de’ buoni assai delli ritratti, ma al paragone con il Baciccio perdono assai sì per il disegno, come per lo spirito e colorito [...] e poi gli ritratti di Baciccio saranno sempre più stimati che quelli di Ferdinando, saranno sempre conosciuti per opera ordinaria rispettiva(men)te. In fine i prezzi computando le cose per una parte e l’altra saranno come eguali”²⁴¹.

Lo stato delle cose non era destinato a cambiare col nuovo papa Clemente X, il romano Emilio Bonaventura Altieri ma, nonostante il pontefice non posasse per lui, fu comunque considerevole il numero di neocardinali ritratti dal Morandi. Questi furono Gaspare Carpegna²⁴², Caesar d’Estrées [scheda n. XIV], Girolamo Gastaldi [scheda n. 39, figg. 160-161], Alderano Cybo [scheda n. 38, figg. 145-146] e Francesco Barberini [scheda n. 40, fig. 164].

Durante questa fase di relativo stallo si concretizzò un nuovo fitto impegno nell’Accademia di San Luca, a partire dal principato del 1671, in relazione al quale nacquero l’*Autoritratto*, ancora oggi nella sede del sodalizio [scheda n. 75, fig. 174], e la perduta *Predica del Battista*, collettivamente dipinta dai pittori romani per il cardinale Gaspare Carpegna [scheda n. XV]²⁴³.

Dopo il *Riposo dalla fuga in Egitto*, dipinto forse in prossimità delle nozze Salviati-Sforza del 1663, la parentela della famiglia Sforza Cesarini col suo duca tornò in questi anni a dare i suoi frutti. Il pittore ritrasse così, in occasione della loro unione (27 febbraio 1673), Federico Sforza e Livia Cesarini e realizzò anche le immagini dei rispettivi padri Paolo Sforza (1602-69, una cui miniatura è ancora nella

²³⁹ F. IMPARATO 1889, p. 153.

²⁴⁰ J. BENTINI 1998, p. 184.

²⁴¹ F. PETRUCCI 1995, p. 283-306.

²⁴² L. PASCOLI 1730-36, p. 580.

²⁴³ Nel 1675 (12 maggio) Giovanni Maria Morandi fece ingresso nella Congregazione dei Virtuosi del Pantheon. Il pittore fu molto discontinuo nel partecipare alla vita di questa associazione, abbandonandola del tutto nel 1687. Addirittura Lione Pascoli sosteneva che vi fosse stato coinvolto “senza sua saputa”. Il sospetto dello scrittore non doveva essere così infondato se si pensa che nel 1700, dopo tredici anni di continua assenza, il Morandi fu eletto Reggente, la massima carica, e ricusò la nomina dopo essere stato informato del fatto. V. Tiberia 2005, p.360-1

collezione di famiglia, fig. XXXI) e Giuliano Cesarini (1618-65) [doc. b42]²⁴⁴. Dall'inventario dei ritratti posseduti dal pittore al momento della morte emerge un'ulteriore testimonianza della committenza di quella nobile famiglia, ovvero un ritratto della figlia del Cesarini, forse Olimpia (1675-1748), di cui non abbiamo oggi ulteriori riscontri [doc. b42, b54 n. 163].

La fase in chiaroscuro nella carriera di Giovanni Maria Morandi, coincidente col passaggio di decennio, si concluse con un fatto capitale. Nel 1672, infatti, morì Jacopo Salviati, il mecenate di una vita, colui che per primo aveva creduto in lui e lo aveva incoraggiato e favorito. Nemmeno nelle ultime volontà il nobiluomo trascurò di ricordare il suo protetto, lasciandogli la sicurezza economica per continuare ad operare in piena libertà. Si trattava di un vitalizio mensile di quindici scudi, dote che verrà confermata da un legato di Antonio Maria Salviati nel 1704²⁴⁵. A questa fase, e forse in relazione a questo fatto capitale, occorre legare l'olio su rame con *Cristo crocifisso* [scheda n. 4, fig. 141] che Giovanni Maria realizzò proprio per i Salviati. La sobria composizione unita all'intonazione sentimentale con cui il soggetto è declinato ben si adatterebbero nel contesto di questi anni. Come nei ritratti viennesi ritroviamo qui la delicatissima morbidezza degli incarnati, la definizione "bloccata" dei panneggi a mezz'aria e, più in generale, una costruzione di pacato patetismo.

La morte del duca Salviati inaugurò una nuova stagione nella carriera del suo pittore. Pur mantenendo saldo il legame col figlio di questi, Francesco Maria, il Morandi abbandonò il palazzo che fino ad allora era stato teatro del suo lavoro, trasferendo l'atelier nei pressi. Dal 1674, infatti, lo ritroveremo poco lontano da quella residenza signorile, nella casa detta delle consolazioni o del Gonfalone, precisamente dopo l'attuale via degli Orti d'Alibert (allora chiamata vicolo Monsù d'Aliberti)²⁴⁶.

²⁴⁴ C. BENOCCI 2001, p. 117 n. 1; p. 122, n. 114.

²⁴⁵ ASR, notai AC, vol. 2637, 3 gennaio 1704, f. 23. Si trova riscontro di questa notizia nei bilanci Salviati che periodicamente indicazione la somministrazione periodica di 15 scudi al pittore. BSNP, 311. *Libro Maestro, seg. G. di debitori e creditori dei beni di Roma (1670-86)*, cc. 116r-v, 211v, 423r-v, 507r-v.

²⁴⁶ Come avvenne per molti casamenti circostanti il palazzo Salviati, la casa del Morandi entrò nelle proprietà della congregazione dei Pii Operai che, dopo aver costruito nel 1730 la chiesa di San Giuseppe alla Lungara, acquistarono anche gli edifici contigui in vista della realizzazione di un nuovo convento. E. DEBENEDETTI 1989, p. 51; R. SANSONE 2000, pp. 19, 25 n. 14; F. MARINI 2007-8, p. 17 n. 42.

Parte terza (1675-1717).

L'apertura ad un mercato più vasto. Con la dipartita del suo signore, Giovanni Maria Morandi sentì l'urgenza del cambiamento, la necessità di trarre le giuste conseguenze da quel fatto luttuoso. Pur mantenendo stretti i contatti col nuovo duca, capì che era maturato il tempo per sganciarsi da quella forma esclusiva di mecenatismo. I pontificati di metà secolo finirono portando con sé le grandi occasioni delle commesse pubbliche. Quel lungo e faticoso processo di moralizzazione e restringimento delle spese, culminato con Innocenzo XI e Innocenzo XII, comportò la fine del nepotismo e di ogni forma di promozione sociale degli artisti romani attraverso cantieri papali.

Ora che non poteva più contare sull'appoggio influente di qualche cardinal nipote o addirittura del papa, il Morandi iniziò a mettere a frutto le conoscenze e la stima guadagnate e ancora non pienamente sfruttate. Lavorare in pubblico, dare ai più segno del proprio talento: un artista in carriera non poteva aspirare di meglio. Da quando aveva mosso i primi passi sulla scena romana, il collega Carlo Maratti non si era più fermato. Con le sue tante pale d'altare nell'Urbe (San Giuseppe dei Falegnami, Santa Maria dei Sette Dolori, Sant'Isidoro a Capo le Case, Santa Maria della Pace, Santa Croce in Gerusalemme, Santa Maria del Popolo, Sant'Andrea al Quirinale, San Carlo al Corso, Santa Maria degli Angeli) e nella provincia italiana, e poi con il *Trionfo della Clemenza* in Palazzo Altieri (1673-1675), aveva affermato a tutti il proprio ruolo e cristallizzato il suo nome nella memoria dei posteri. E lo stesso sarebbe capitato in quel giro di anni anche al Baciccio nelle fantasmagoriche decorazioni della Chiesa del Gesù (1674-1679) e ad Andrea Pozzo in Sant'Ignazio (1685). Nel caso del Morandi, invece, questa possibilità si era aperta e conclusa troppo presto, esauritasi entro il pontificato Chigi. Evidentemente una certa fama conquistata come ritrattista, al punto da andare pure alla corte asburgica di Vienna, aveva distolto il pittore ma soprattutto i suoi mecenati dal chiedergli nuovi contributi "in grande". Il primo ad accogliere il suo appello fu il padre oratoriano Sebastiano Resta, a Roma dal 1661 e subito legato all'artista da un'amicizia radicata nella reciproca stima. Nel 1672 lo raccomandò insieme ad altri colleghi ad Orazio Spada presentandolo tra i "valenthumini (che) desiderano di lavorare" nella cappella nella Chiesa Nuova [doc. b43], ma alla fine il committente optò per Carlo Maratti (autore della *Madonna e il Bambino Gesù fra i santi Carlo Borromeo e Ignazio di Loyola*, 1672-9).

Considerando che l'urgenza inventiva del pittore non trovava concreti sbocchi, padre Resta si rivolse allora a Livio Odescalchi (1658-1713). Credendo ingiusto che ci fosse "chi ha troppo da fare e chi non ha niente", il religioso segnalava l'amico, raccontando che questi aveva espresso il desiderio "di mostrar ciò che sa fare in grande", ed essendo "uomo di garbo, e di merito, e di età, l'elettione sarà applaudita"

[doc. b44]²⁴⁷. La promozione al soglio pontificio dello zio aveva fatto sperare al Resta, e forse al Morandi, che averne il nipote per amico potesse comportare favoritismi. I due non facevano i conti con la personalità austera del nuovo papa che a poco a poco distrusse dalle fondamenta il sistema pubblico di promozione delle arti che da secoli rendeva Roma centro di attrazione per pittori e scultori da tutta Europa²⁴⁸. Fu un processo graduale ma irreversibile, destinato a culminare sotto Innocenzo XII con la fine del nepotismo²⁴⁹.

Memore delle raccomandazioni ricevute all'inizio del regno dello zio, Livio Odescalchi commissionò al Morandi il suo ritratto e quello di Innocenzo XI [scheda n. 53, figg. 172-173]²⁵⁰, che diventava così il terzo sovrano della Chiesa di cui delineava l'immagine. Questa venne replicata un numero indefinibile di volte, anche al di fuori del controllo dell'artista, che in essa fece lo sforzo di adattarsi alla personalità rigorosa del sovrano.

Tra i fruttuosi esiti dell'amicizia con padre Resta occorre annoverare anche l'incontro con Gaspar Méndez de Haro, settimo marchese del Carpio e ambasciatore di Spagna a Roma (1677-82). Il pittore accolse su sua richiesta il giovane Paolo de Matteis in bottega e realizzò per lui un perduto ritratto celebrato da Bernardo De Dominici come "somigliantissimo e ben dipinto"²⁵¹.

In questo periodo Giovanni Maria acquisì familiarità anche con alcuni personaggi che ruotavano intorno alla nuova corte papale ed erano vicini al pontefice per l'animo severamente neotridentino, e tra questi ci fu Mariano Sozzini [scheda n. 76, figg. 212-213]. Un altro ritratto di metà decennio è poi quello della duchessa Isabella Clara, conosciuto solo per una sbiadita versione di bottega che basta appena ad accennare i fasti dei ritratti degli anni austriaci [scheda n. 72, fig. 240].

Di tutt'altro tenore si possono definire invece gli altri ritratti licenziati in questo giro di anni, molti dei quali destinati ad immortalare i nuovi principi della Chiesa. Effigi come quelle dei cardinali Giovanni Battista De Luca [scheda n. 42, fig. 222], Marcello Durazzo [scheda n. 56, fig. 257-258] e Jan Kasimir von Dönhoff [scheda n. 47, figg. 266-267] rappresentano sicuramente il meglio che si conservi di questa

²⁴⁷ Il religioso faceva riferimento alla Cappella del Crocifisso in San Pietro in Vaticano. La lentezza con cui procedevano i lavori di decorazione di Ciro Ferri aveva suscitato l'insoddisfazione della Congregazione della Fabbrica e per questo padre Resta pensava di piazzare Luigi Scaramuccia o il Morandi nella prosecuzione dei lavori, raccomandandoli ad Alderano Cybo con la mediazione di Livio Odescalchi. M. PIZZO 2002, p. 149.

²⁴⁸ Un tentativo di revisione della tradizionale immagine storiografica di papa Odescalchi è emerso nel corso del convegno internazionale "Innocenzo XI Odescalchi (1611-1689) nel quarto centenario della nascita" (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Istituto storico austriaco, Istituto storico "Fraknói" presso l'Accademia d'Ungheria, 23-25 febbraio 2012) e poi nel volume *Innocenzo XI: papa, politico, committente* (si vedano in particolare: A. SPIRITI 2014, pp. 247-249 e 251-264, L. SALVIUCCI INSOLERA 2014, pp. 331-342; S. COSTA 2014, pp. 411-429).

²⁴⁹ Vittima del nuovo clima neotridentino diffusosi a Roma fu anche Ferdinand Voet che venne espulso dalla città prima nel 1678 e poi definitivamente nel 1681.

²⁵⁰ Il Morandi aveva ritratto anche il cugino di Livio, Baldassarre Odescalchi, marchese Erba. Una copia di quell'effigie era posseduta dallo stesso duca di Bracciano [doc. b49].

²⁵¹ B. DE DOMINICI 1846, III, p. 519. Sulla figura del marchese del Carpio si veda: L. M. DE FRUTOS SASTRE 2009.

fase²⁵². Si assiste in questi dipinti ad una sorta di esasperazione del contrasto tra superfici vellutate dei volti e un senso di accentuata solidificazione delle stoffe. Le pieghe si frantumano come blocchi di marmo, creando pieghe di natura spigolosa e fortemente ombreggiate. Per contro la tecnica del pittore esercita al meglio la sua maestria nella ricostruzione delle fisionomie su tela. Se l'aspetto robusto e appena burbero di Urbano Sacchetti [scheda n. 41, figg. 218-219] e Marcello Durazzo rimandano all'effigie Albizi degli anni Cinquanta, i tratti nobili di Giovanni Battista Rubini [scheda n. 43, fig. 231] e del Dönhoff da un lato, e l'atteggiamento inerte nello sguardo di Leandro Colloredo [scheda n. 48, figg. 270-272], di Galeazzo Marescotti e di Francesco Maria de' Medici [scheda n. 46] accomunano rispettivamente questi gruppi di dipinti.

La natura così irregolare e incontrollata della produzione del pittore (in alcuni casi conosciamo di questa soltanto incisioni, in altri modeste riproduzioni di bottega, e solo raramente esemplari autografi) non permette di esprimere una riflessione che non si mantenga entro uno sguardo generale sulle opere di questi anni. Si può rilevare, quindi, che in dipinti come il *Ritratto del cardinale Durazzo* impresse un'accelerazione alla sua tavolozza, insolitamente caricata nei toni. Nell'effigie del polacco Dönhoff si registra invece lo sforzo maggiore per avvicinarsi al tipo di immagine elegante e alla moda importato a Roma da Ferdinand Voet. Più fedeli allo stile delle opere precedenti sono, infine, i ritratti di Marcello Sacchetti, Leandro Colloredo e Galeazzo Marescotti.

Il ritorno alla pittura "in grande". I tentativi di Sebastiano Resta di piazzare il pittore preso le sue amicizie non sortirono i risultati sperati ma furono beneauguranti per quanto gli capitò da allora in poi. Mentre a Firenze due sue "testine", di proprietà di Antonio del Rosso, venivano esposte per la festa di San Luca degli accademici fiorentini (1674, doc. b50)²⁵³, la seconda metà del decennio aprì su questo fronte finalmente una nuova fase. L'ambizione del Morandi veniva finalmente compensata ed era ancora una volta Agostino Chigi, dopo la *Visitazione* del Popolo (la prima e fino ad allora unica pala d'altare del Morandi), a venirgli in soccorso con un dipinto commissionato per il Santa Maria della Scala di Siena. La pala fu realizzata in occasione dei nuovi lavori per la chiesa dello Spedale in vista dei quali vennero eseguite anche l'*Assunzione di Maria Vergine* di Pietro Locatelli, posta sull'altare di fronte al dipinto del Morandi e la *Visione di Santa Teresa* di Ciro Ferri.

Con l'*Annunciazione* [scheda n. 20, fig. 166] e la *Madonna orante* [collezione privata, scheda n. 5, fig. 172], che in piccolo ripropone lo stesso canone, il pittore ritornava in campo nuovo ma coerente con le premesse espresse nelle opere chigiane di metà secolo. La composizione è iconicamente sobria. L'apparizione divina investe la scena di un'atmosfera fumosa che assorbe e nasconde tutto tranne gli attori principali. Sul monocromo dorato e nebbioso si stagliano figure dalla qualità cromatica ben

²⁵² In questo periodo si datano anche i perduti ritratti dei cardinali Antonio Pignatelli, Flaminio Taia, Paluzzo Altieri e Domenico Maria Corsi [schede n. XVI-XVII, XIX-XX].

²⁵³ F. BORRONI SALVADORI 1998, pp. 366-8.

evidente. Queste sono dotate di una rigorosa monumentalità che annulla ogni forma di individualità umorale in favore di una trasfigurazione di estrazione accademica. Il tutto è cucito e tenuto insieme da una sottile, paziente tessitura di sfumature emiliano-fiorentine, il marchio di fabbrica di sempre del Morandi. La quantità di testimonianze collegabili a questa e alle successive opere denuncia lo sforzo del pittore di riassetare la propria posizione nel campo delle commissioni chiesastiche in Italia.

L'*Annunciazione* di Siena aprì un nuovo fronte professionale. Giovanni Maria aveva dimostrato di essere non solo ritrattista e abile nel dipingere quadri da stanza, ma di essere anche in grado di lavorare in grande. Da allora si sarebbe procacciato di volta in volta le migliori e più accessibili occasioni anche su questo mercato. Una dopo l'altra il Morandi dipinse in questi anni quasi tutte le sue opere pubbliche, concentrate cronologicamente entro un quindicennio.

Il passaggio tra i Settanta e gli Ottanta lo vide all'opera nella sagrestia della chiesa della Nazione tedesca a Roma. Qui era chiamato a replicare, nell'ambito di un programma marcatamente mariano, il lavoro fatto a Siena. Non solo il tema di uno dei due quadri era lo stesso (l'altro è lo *Sposalizio della Vergine*, scheda n. 21, figg. 181-182), anche la sensibilità figurativa era confermata. Le due tele si inserivano nel contesto del cantiere decorativo della sagrestia di Santa Maria dell'Anima, dove all'opera si alternarono agli sgoccioli dell'ottavo e all'inizio del decennio seguente Carlo Maratti (restauro della pala Fugger e *Natività della Vergine*, poi rifiutata), Giovanni Bonati (*Visitazione*) e Gilles Hallet (*Natività della Vergine*). Al netto di un differente formato (non si tratta di pale d'altare e hanno dimensioni ridotte), le opere del Morandi sono popolate da manichini indifferenti, convenientemente atteggiati e animati da una tavolozza fosca.

Il filone di lavori in provincia inaugurato con l'*Annunciazione* del Santa Maria della Scala venne proseguito nello stesso giro di mesi delle tele mariane di Roma con una pala per il Duomo di Siena. La buona ricezione della prima tela aveva spianato la strada per una seconda commissione chigiana, questa volta legata a un ramo cadetto della famiglia senese. L'incarico spettò, infatti, al Gran Priore Gerosolimitano per la Spagna Angelo di Pompilio della Ciaja, nipote di Alessandro VII²⁵⁴.

Questa volta il pittore era chiamato a celebrare la mitica figura di Filippo Neri, canonizzato nei giorni in cui lui muoveva i primi passi e divenuto nel frattempo il suo santo di riferimento [scheda n. 22, fig. 195]. L'indirizzo agiografico di Mariano Sozzini lo condusse intorno a un tema ancora poco affrontato in arte, la Pentecoste del fondatore dell'Oratorio (*Apparizione della Trinità e della Vergine a San Filippo Neri*), a creare uno dei suoi migliori lavori, capolavoro per equilibrio tra linee e colori, per armonia tra sobrietà e sapienza compositiva. Nel *San Filippo Neri* di Siena si concentrano le suggestioni del canone cortonesco del "Missale romanum" depurate col filtro dell'ideale di Guido Reni e Guercino. È l'orchestrazione studiata di uno stereotipo di pala d'altare che il pittore identificò come la più adatta a rappresentarlo.

²⁵⁴ B. DAL POZZO 1715, p. 337; M. BUTZEK 1996, p. 66.

Allo stesso immaginario attinse anche un'altra opera di questa stagione creativa, il *Riposo dalla fuga in Egitto* [scheda n. 7, figg. 214-215]. Il risultato guadagnato da Giovanni Maria Morandi in quest'opera è di creare superfici di sottile delicatezza, con un effetto smaltato che sfuma le linee ma mantiene intatta la natura compatta delle superfici. Nelle opere della maturità si registra un radicamento ancora più intenso nei presupposti espressi a metà degli anni Cinquanta. La predilezione per superfici levigatissime e tipi fisionomici, regolari sì ma rielaborati in maniera personale, colloca il pittore pienamente nel partito classicista del Maratti. L'uso di colori caldi, addolciti da gradazioni chiaroscurali, fa la differenza e attribuisce un tono decisamente peculiare allo stile dell'artista.

Il ritorno in patria. In considerazione delle soddisfazioni ottenute fuori dall'Urbe, gli interessi del Morandi si allargarono, sganciandosi dall'esclusiva romana. Dopo un breve ritorno in patria nel 1681 per soddisfare una necessità finanziaria dell'Accademia di san Luca, il pittore si rimise in viaggio l'anno seguente per andare prima in Romagna a trovare il fratello che vi si era trasferito, quindi a Bologna dove aveva contatti a noi sconosciuti ("quivi pure si fermò alquanti giorni a rivedere suoi amici"²⁵⁵) e infine di nuovo a Firenze. La durata del soggiorno fu davvero breve, circoscrivibile in pochi mesi tra l'ottobre 1682, quando rinunciò al posto in commissione nel concorso di pittura dell'Accademia di san Luca [doc. f24] e l'aprile-maggio seguente, quando fu prima a Siena e poi a Roma per farsi censire dagli Stati d'anime.

A conoscenza della fervida religiosità del granduca di Toscana, Giovanni Maria precedette il ritorno in patria con l'invio di un olio su rame dedicato a san Pietro d'Alcantara in gloria ("Stava in questo mentre facendo un quadro in rame di misura delle tele da testa, che voleva regalare al granduca, quando arrivava a Firenze, per dove già si disponeva a partire, ed avendovi rappresentato san Pietro d'Alcantara con ricca gloria, e fattaci fare una bella intesa, e bene intagliata cornice messa riccamente ad oro l'aggiustò in una cassa, e colà prima di partir la spedì")²⁵⁶.

La morte di Justus Sustermans aveva lasciato da qualche mese la corte priva di un valente ritrattista proprio nel momento in cui le trattative per piazzare la piccola Anna Maria Luisa presso qualche principe europeo (Vittorio Emanuele II di Savoia, poi il duca di Modena e Carlo II di Spagna) lo rendevano necessario. Il posto vacante attirò Ferdinand Voet, di passaggio per Torino²⁵⁷, e soprattutto pittori toscani come Pier Dandini e Antonio Franchi. Non era questo il caso del Morandi e occorre quindi riconsiderare il resoconto che proprio il Franchi forniva di questi mesi. Nel racconto autobiografico donato a Violante di Baviera (datato 4 aprile 1693), il Lucchese celebrava la sua ascesa a corte come la personale vittoria presso la stima dei granduchi a scapito della concorrenza. Nessuno riusciva ad immortalare la peculiare simmetria del volto di Anna Maria Luisa (di cui parla anche

²⁵⁵ L. PASCOLI 1730-36, p. 581.

²⁵⁶ C. MONBEIG GOGUEL 1981, p. 197.

²⁵⁷ F. NANNELLI 1977, pp. 317-369; F. PETRUCCI 2005, p. 23.

Baldinucci²⁵⁸). Solo lui, all'esordio quasi, vinceva la gara e sbaragliava l'agguerrita concorrenza composta pure dal "primo ritrattista di Roma", il Morandi appunto²⁵⁹. La natura autobiografica del resoconto del Franchi, il suo chiaro piglio apologetico contro non meglio precisati "malevoli", inducono ad andare cauti nel stabilirne la validità. Con lo scopo di enfatizzare il suo esordio, in questo caso il Lucchese piegava i fatti ad esigenze autocelebrative, trascurando la natura occasionale del passaggio fiorentino di Morandi e Voet. Il ritratto di Anna Maria Luisa del nostro pittore, oggi a palazzo Pitti, venne molto apprezzato dal granduca e gli valse molti preziosi regali come un anello di diamanti e una cantinetta d'argento ("...fralle altre cose di pregio, eravi una gran cantinetta d'argento, piena di scelti liquori; per aver saputo il granduca lo straordinario piacere che prendavavi il Morandi nel bere il vino diacciato"²⁶⁰). Contrariamente a quanto ipotizzato altrove²⁶¹, il pittore non aspirava affatto ad occupare il posto lasciato vacante dal Sustermans, nonostante il granduca avesse molte idee per impiegarlo. Alla proposta di lavorare per la prima volta a fresco nella decorazione di una cupola, prima accettò iniziando a mettere le sue idee su carta, poi valutando la scomodità dell'incarico, preferì disimpegnarsi ("e stava già attorno a' disegni, e all'abbozzetto, quando dubitando non l'umido, ed il fetor della calcina, e lo scomodo del lavoro gli potesse far male, con bella maniera se ne disimpegnò").

Nel 1678 si era insediata a Firenze (vicino alla villa Medicea l'Ambrogiana, presso il borgo di Montelupo) la comunità di frati aderenti alla riforma francescana di san Pietro d'Alcantara. Negli anni a seguire molti artisti fiorentini, spesso su sollecitazione della profonda religiosità dei granduchi, celebrarono nelle loro opere il santo spagnolo (Pier Maria Baldi e Francesco Petrucci su disegno di Ciro Ferri nell'altare maggiore della chiesa, 1680-1; Giuseppe Nicola Nasini, 1682; Vicente Victoria, 1683; Luca Giordano nel 1687). È molto probabile che con l'incarico di decorazione di una cupola, forse proprio col santo d'Alcantara, Cosimo III volesse manifestare la soddisfazione per il rame con l'estasi del religioso ricevuto all'arrivo del Morandi a Firenze. Al non altrimenti conosciuto progetto di cupola potrebbero riferirsi due disegni (sanguigna, rialzi di biacca, su carta bianca, 225x330 cm, Collezione privata, figg. XXIX-XXX), uno con una figura in preghiera sollevata in aria e l'altro con un santo in adorazione del Crocifisso. In entrambi i fogli trovano spazio due figure allegoriche in un pennacchio²⁶². A proposito di questa iniziativa, come si è detto, Giovanni Maria temporeggiò, rimandò, e alla fine rifiutò per tornarsene quindi a Roma. Non era di certo l'accondiscendenza di chi sperava di ristabilirsi a Firenze, possibilità comunque improbabile per gli interessi professionali che lo legavano allo studio della Lungara.

²⁵⁸ F. NANNELLI 1977, pp. 317-369.

²⁵⁹ IBIDEM.

²⁶⁰ F. MOUCKE 1762, III, p.179.

²⁶¹ M. GREGORI 1980, p. 387 P1083.

²⁶² M. ALDEGA 1980, pp. 31-32 n. 70-71(p. 92).

Tra le opere che appartengono al breve ritorno del pittore nel Granducato si segnalano, infine, la *Sibilla Ellespontica* [Firenze, Galleria Palatina, scheda n. 6, fig. 209], un olio su rame con la *Visitazione* [Firenze, Galleria Palatina, scheda n. 8, fig. 225] e una tela con una *Baccante*, documentata nelle residenze medicee nel primo Settecento e oggi perduta [doc. b45].

Con la promessa di dipingere ed inviare quanto prima un nuovo quadro, Giovanni Maria Morandi lasciò Firenze nel 1683. Nel viaggio di ritorno si fermò a Siena, forse ancora al seguito dei granduchi e di Francesco Maria de' Medici che di quella città era appena diventato governatore. L'evento che li aveva attirati lì era la pubblica esposizione della reliquia del capo di santa Caterina da Siena nella Basilica di San Domenico. Era la prima volta che la testa della mistica era estratta dal busto reliquiario che la conteneva. Il pubblico di fedeli veniva così chiamato a verificare il suo straordinario stato di conservazione. Su richiesta dei tanti senesi che si erano stabiliti nell'Urbe che volevano una memoria di quell'eccezionale mostra, e forse di Flavio Chigi in loro rappresentanza, Giovanni Maria realizzò una fedele riproduzione della reliquia, oggi nella Sagrestia della chiesa di Santa Caterina in via Giulia [scheda n. 9, fig. 226].

Un decennio di opere pubbliche. A Roma il pittore si fermò davvero poco. Quanto bastava per concentrare le forze sul dipinto mediceo, raffigurante la *Visione della Trasfigurazione a san Ranieri* [scheda n. XVIII]²⁶³ e su un quadro col *Cristo nell'orto del Getsemani* [scheda n. 10, fig. 233] donato poi, nel 1684, all'Arciconfraternita di san Giovanni Decollato, ovvero la compagnia dei fiorentini in città.

Si rimise di nuovo in viaggio, ora alla volta di Napoli dove era atteso per un incarico affidatogli dai padri oratoriani nella cappella di San Francesco nella chiesa dei Girolamini [scheda n. 23, figg. 241-244]²⁶⁴. Di nuovo a Roma, "dov'era con desiderio aspettato", Giovanni Maria si aggiudicò un'altra importante commissione, ancora una volta di matrice toscana per la terra di origine del richiedente. In ossequio alle ultime volontà del cardinale senese Scipione Pannocchieschi d'Elci, il pittore lavorò alla pala d'altare della cappella di Santa Caterina in Santa Sabina [scheda n. 24, fig. 245]. Il dipinto, celebrativo dei due campioni dell'ordine domenicano, Domenico e Caterina da Siena, alterna alla composizione in diagonale delle opere precedenti, una struttura piramidale che comprende entro i suoi vertici la Vergine col bambino e i santi. Su quel filone di misticismo accademico delle pale senesi la vivacità coloristica è tutta demandata ai protagonisti della scena, circondati da uno stuolo di puttini designati a dare un tocco di vivacità espressiva.

Al 1688 risale una nuova commessa di provincia. Era la volta del *San Pietro che si pente* di Belvedere Ostrense [scheda n. 25, fig. 274]. Di tono marcatamente bolognese, il dipinto è costruito su fondamenta leggermente diverse rispetto alle opere passate. Il pittore valorizza la natura aneddotica

²⁶³ L. PASCOLI 1730-36, pp. 580-1.

²⁶⁴ IBIDEM.

dell'episodio figurando la scena finalmente in un contesto reale. I panneggi del principe degli Apostoli sono trasformati in superfici marmoree, profonde e frastagliate.

Nel 1689 Giovanni Maria fu di nuovo al lavoro per la Vallicella con la *Discesa dello Spirito Santo* nella cappella omonima della Chiesa Nuova [scheda n. 26, fig. 281]. Coinvolto grazie all'amicizia di vari padri dell'Oratorio, a partire da Sebastiano Resta e dal preposito Francesco Marchese, il pittore orchestra una composizione di grande sobrietà, la cui lettura risulta oggi suggestionata da un deteriorato stato di conservazione e da ripetuti interventi di restauro che ne hanno alterato la qualità. Testimonia la stessa temperatura stilistica il contemporaneo *Ecce Homo e gli angeli con i simboli della Passione* [Roma, Galleria Corsini, scheda n. 12, fig. 300]. Il rame conferma come il pittore si trovasse a proprio agio nell'essenzialità del formato da quadreria. Il tono patetico, veicolato dai volti silenziosamente sofferenti di Cristo e angioletti, si accompagna ad una riproduzione virtuosistica dei dettagli che smorza le consuete rigidità accademiche.

A riprova dell'eclettismo del Morandi, della sua capacità di adattare il pennello al contesto e della coesistenza di vari registri nella sua produzione, si considerino gli altri quadri dell'ultimo decennio del secolo. Il primo di questi rappresenta il progetto per una perduta commissione chiesastica e raffigura il cruento *Martirio di santa Caterina d'Alessandria* [scheda n. 11, fig. 293]. L'opera ha natura di bozzetto. Nell'ambito di un calibrato impianto compositivo riscontriamo, quindi, una stesura molto più vivace del consueto mentre la tavolozza esuberante rievoca le tele della sagrestia di Santa Maria dell'Anima. Di poco successivo è il dipinto con le *Marie al sepolcro* [scheda n. 13, figg. 321-323], esposto nel 1696 all'annuale mostra d'arte nel chiostro di San Salvatore in Lauro. Questo è stilisticamente il più perfetto contraltare della *Santa Caterina d'Alessandria*: quanto in quella le pennellate disfacevano le forme, dando all'opera un'intonazione di grande vigore, tanto in questa la levigatezza delle superfici e le delicate tonalità producono peculiari effetti smaltati.

Tra il 1696 e il 1698 il Morandi licenziò altre due nuove pale d'altare: una per la Cattedrale di Viterbo e l'altra per il Duomo di Cortona. Non si potrebbero immaginare due creazioni più diverse. La prima, con i santi patroni *Ilario e Valentino in adorazione del Santissimo Sacramento* [scheda n. 27, fig. 329], declina il suo stile convintamente accademico in grande e rappresenta nell'attenta costruzione della scena e nei valori cromatici molto tenui l'ultima grande opera pubblica ascrivibile all'autografia dell'artista. Quanto all'opera cortonese [*Madonna con Bambino e Santi*, scheda n. 28, fig. 331], essa si assesta su un polo opposto e nella sua modesta qualità era destinata ad inaugurare una nuova fase, l'ultima, in cui la bottega del pittore avrebbe assunto un ruolo preponderante.

Ultime manifestazioni ritrattistiche. Di pari passo con la pittura sacra, l'officina di Giovanni Maria Morandi continuava ad occupare un posto rilevante nel mercato romano. Sotto il breve pontificato Ottoboni (1689-91) Giovanni Maria realizzò il suo quarto ritratto papale, la perduta effigie di Alessandro VIII

[scheda n. XXI]. Documenta questa breve stagione l'*Autoritratto* degli Uffizi [scheda n. 77, fig. 289], immagine introspettiva di un Morandi alla soglia dei settant'anni.

Il regno inaugurato col conclave successivo del 1691, quello del lucano Innocenzo XII, coincise con l'ultima fase di lavoro autonomo dell'anziano artista. Per lui posò papa Pignatelli [scheda n. 54, figg. 301-302], già conosciuto al tempo della promozione cardinalizia e ancora Francesco Marchese [scheda n. 78, fig. 318] e i cardinali Girolamo Casanate [scheda n. 49, figg. 307-308] e Luigi Omodei [scheda n. XII]. I documenti pittorici di questa tarda età, quelli che ancora si conservano, rappresentano le prove estreme del Morandi ritrattista, il cui apice è a tutti gli effetti il *Ritratto di Federico Zuccari* del 1695 [scheda n. 79, fig. 314]. Nato per celebrare il centenario dell'Accademia di San Luca²⁶⁵, il dipinto era il miglior congedo che uno specialista del genere potesse lasciare, rappresentativo della tendenza dell'artista ad orientarsi verso il recupero personalizzato di modelli del passato. Il quadro è ricco di richiami simbolici alle traversie che turbavano la vita del sodalizio degli artisti romani ed è l'ultimo capolavoro autografo del pittore. Notevole è la sua qualità. Il tono cromatico si assesta su sottili variazioni di colori caldi, attentamente selezionati da una tavolozza ricercata. Alla figura monumentale del fondatore dell'Accademia, dalla fisionomia idealizzata e dai gesti aggraziati, fanno da contrappunto gli oggetti di corredo che l'accompagnano, delineati con accuratezza.

I lavori in palazzo Salviati e l'Arcadia. Nel 1698 morì Francesco Maria Salviati²⁶⁶ e due anni dopo il figlio Antonio Maria (1664-1704) sposerà Maria Lucrezia Rospigliosi²⁶⁷. Da giovane questi si era distinto per una personalità esuberante, al punto da patire un esilio temporaneo da Roma (comminato prima in dieci anni a Ferrara e poi ridimensionato, grazie all'intercessione dello zio Alderano Cybo, a due mesi da trascorrere a Pisa e una multa da trentamila scudi²⁶⁸) per aver picchiato una guardia pontificia durante il Carnevale del 1693. I suoi biografi individuarono proprio nella morte dei genitori la causa determinante di un processo di maturazione che portò il duca a distinguersi come "protettore e fautore delle belle arti"²⁶⁹. Teatro del suo operato da mecenate fu il palazzo della Lungara, grazie al cui stimolo subì

²⁶⁵ Sempre nel 1695 fu fondata a Corconio, nel Novarese, una costola dell'Accademia romana a cui aderirono molti pittori romani, tra cui il Morandi. C. SAVOINI 1992, pp. 69-74.

²⁶⁶ *Lettres historiques, contenant ce qui se passe de plus important en Europe, et les réflexions nécessaires sur ce sujet*, chez Adrian Moetjens, La Haye 1698, p. 370.

Nelle sue ultime volontà il duca lasciò al Morandi "l'oriolo (orologio) d'argento con sveglia che sta nel nostro inginocchiatore". C. GRANATI 2007-8, p. 33.

²⁶⁷ *Recueil de toutes les gazettes, nouvelles, ordinaires et extraordinaires, et autres relations contenant le récit des choses remarquables advenues tant en ce pays qu'ès pays étrangers...*1700, p. 579.

²⁶⁸ *Recueil de toutes les gazettes, nouvelles, ordinaires et extraordinaires, et autres relations contenant le récit des choses remarquables advenues tant en ce pays qu'ès pays étrangers...*1693, pp. 128, 174, 234; F. CLEMENTI 1938, I, pp. 645-6.

²⁶⁹ Anche Caterina Sforza morì nel 1698. *Recueil de toutes les gazettes, nouvelles, ordinaires et extraordinaires, et autres relations contenant le récit des choses remarquables advenues tant en ce pays qu'ès pays étrangers...*1698, p. 308.

“l'accrescimento e l'abbellimento” realizzati “con molta proprietà e vaghezza sotto l'assistenza di Giovanni Maria Morandi, celebre pittore e suo gentiluomo” [doc. b46]²⁷⁰.

I lavori sollecitati dal nuovo inquilino della residenza (celebrati anche da un trafiletto della “Gazette de Lyon”²⁷¹ e consistenti nell'acquisto di “tappezzerie e mobili stimatissimi” come spiegava una guida di Roma del 1719²⁷²) costituivano l'ultimo importante capitolo del cantiere inaugurato dal nonno e a cui il padre aveva impresso una significativa svolta²⁷³. In questa pluridecennale storia, come già confermava il Crescimbeni, Giovanni Maria Morandi ebbe un ruolo importante. Il pittore intervenne nelle vesti di guardaroba, curando lo stato di conservazione dei beni ospitati a palazzo [doc. b16], ma anche in qualità di pittore contribuendo ad intonare col suo gusto e con le sue creazioni l'arredo della dimora. Gli inventari settecenteschi confermano che l'artista più volte dipinse appositamente per quel luogo. Si potrebbero elencare il *San Giovanni Battista* lodato da Giovanni Michele Silos [doc. a15]²⁷⁴, un quadro con *Maria Maddalena* (forse da riconoscere in un quadro di collezione privata berlinese oggi perduto, fig. XXXII) e tre tele sulle storie bibliche di *Lot e le figlie*²⁷⁵. Oltre alle sopraporte con storie mitologiche (*Venere e Adone*, *Diana ed Endimione*) e un quadro con il *Ratto di Europa* che stava sul soffitto del Gabinetto della duchessa Salviati [doc. b32], Giovanni Maria realizzò anche tre tele per le volte di altrettanti saloni (documentate in quella sede fino al 1883, quando le sale del palazzo furono convertite in dormitori del Collegio militare, e sono oggi disperse). Sulla scorta dei temi figurati nei quadri (*Aurora e Cefalo dormienti*, *Arianna e Bacco e il Tempo che divora le Ore*, doc. b32)²⁷⁶ e in considerazione della rarità di soggetti profani nel catalogo del Morandi, sono stati collegati a quel progetto alcuni fogli preparatori conservati a Colonia (Wallraf-Richartz-Museum, inv. 2158) e Düsseldorf (Museum Kunstpalast, inv. FP 4002, 4003, figg. XXXIII-XXXV).

²⁷⁰ G. M. CRESCIMBENI 1720, III, pp. 286-7.

²⁷¹ *Recueil de toutes les gazettes, nouvelles, ordinaires et extraordinaires, et autres relations contenant le récit des choses remarquables advenues tant en ce pays qu'ès pays étrangers...* 1704, p.22.

²⁷² *Descrizione di Roma moderna...*, Roma 1719, pp. 118-9.

²⁷³ P. PECCHIAI 1949, p. 3; V. PINCHERA 1991, pp. 849-868

²⁷⁴ R. VENUTI 1766, p. 410.

²⁷⁵ Uno dei quadri di questa serie a tema biblico potrebbe riconoscersi nella tela con *Loth e le figlie fuggono da Gomorra* di Scuola toscana del XVII secolo (olio su tela, 172x124 cm) venduta in asta Rospigliosi nel 1931 e così descritta nel catalogo: “A sinistra, la folgore divina si abbatte sulla città maledetta, dalla quale si alzano elevate fiamme, per cui rosseggia intorno tutto il paesaggio. A destra, dinanzi ad una cupa foresta, Loth si allontana, insieme alle figlie. La drammaticità della scena è espressa in maniera veramente efficace dal bagliore delle fiamme, in contrasto ai toni oscuri del paesaggio”. E. SESTIERI 1931, p. 65.

²⁷⁶ Le tele sono menzionate anche nella “Vita” di Giovanni Mario Crescimbeni e dalle varie guide della città di Roma, come quella di Titi (“Nelle volte delle stanze ha dipinto il Morandi”), di Erasmo Pistolesi (“Morandi nelle volte de’ saloni dipinse la favola di Cefalo e dell’Aurora, non che l’altra di Arianna e Teseo”), e di Ridolfino Venuti (“Nelle due camere, dette dell’Udienza, le Istorie di Cefalo coll’Aurora, e d’Arianna con Teseo, dipinte sulle volte, sono del Morandi”). G. M. CRESCIMBENI 1720, III, p. 227; F. TITI, p. 31; R. VENUTI 1767, p. 410; E. PISTOLESI 1841, p.533.

Tra gli interventi voluti da Antonio Maria Salviati negli ultimi anni del Seicento per aumentare la magnificenza del suo palazzo ci fu anche l'ampliamento e la riprogettazione del giardino²⁷⁷. Nel giro di qualche mese, col favore della sua conformazione e della presenza di un anfiteatro di gradini su un declivio, questo divenne la scenografia ideale per le riunioni dell'Accademia d'Arcadia, documentata lì tra il 1699 e il 1704²⁷⁸. Anche Giovanni Maria Morandi fu ammesso a quel sodalizio in concomitanza con il suo trasferimento in Trastevere e assunse il nome grecizzante di Mantino Agoriense²⁷⁹.

Tarde creazioni di bottega. Il passaggio di secolo segnò per Giovanni Maria Morandi un graduale e costante disimpegno dall'esercizio attivo della professione. Sebbene le biografie insistano nel confermare lo stato di ottima salute e di operatività che questi mantenne fino all'ultimo, il fattore anagrafico e la modesta ripetitività delle opere di questi anni confermano il posto sempre più rilevante che la schiera di collaboratori, a partire da Pietro Nelli, ricoprì nella gestione della bottega.

Naufragato il possibile incarico nella nuova fase decorativa di Santa Maria in Vallicella che avrebbe visto i grandi vecchi della pittura romana, Maratti e Morandi, a fianco di più giovani colleghi (Giacinto Calandrucci, Bonaventura Lamberti, Giuseppe Passeri, Ludovico Gimignani e Fabrizio Chiari)²⁸⁰, a partire dal nuovo secolo la sua officina si specializzò in commesse di provincia come la *Madonna col Bambino* del Convento dell'Osservanza di Siena (1705, scheda n. 14, figg. 333-334), il *Beato Gregorio Celli in preghiera* per la chiesa di Sant'Agostino a Verucchio [scheda n. 30, fig. 339], la *Madonna in gloria con santi* nella chiesa di San Donato a Corridonia [scheda n. 31, fig. 342], i due quadri per il convento di San Firenze a Firenze [*Cristo e la Samaritana al pozzo*, *Congedo di Cristo dalla madre*, scheda n. 15, figg. 343-345] e il ciclo con la *Madonna del Rosario* e i *Misteri* per il convento di San Bernardo a Montepulciano [scheda n. 16, figg. 347-361]. Tutte queste opere testimoniano, come prevedibile, una produzione meno accurata in cui si ripetono stancamente, e spesso con incapacità d'orchestrazione compositiva, invenzioni appartenenti ormai al passato creativo del capo bottega.

Mancano all'appello, invece, la *Madonna Ottoboni* [scheda n. XXIII], dipinta per conto del cardinale Alessandro ed esposta insieme ad una serie con *Gesù* (di Francesco Trevisani) e gli *Apostoli* (di altrettanti pittori romani come Giuseppe Ghezzi, Francesco Trevisani, Benedetto Luti e Sebastiano Conca) nella

²⁷⁷ *Descrizione di Roma moderna...*, Roma 1719, pp. 118-9.

²⁷⁸ Alla morte del duca Salviati, l'Accademia d'Arcadia perse l'ospitalità nella sua residenza della Lungara e nel 1705 trovò sede temporanea presso il principe Vincenzo Giustiniani. G. M. CRESCIMBENI 1700, pp. 217-222; G. GIMMA 1703, II, p. 264; J. F. DE LA BAUME-DESDOSSAT 1757 p. 28.

²⁷⁹ G. M. CRESCIMBENI 1720, III, p. 224. Per un approfondimento sui rapporti intercorsi tra il pittore e Giovanni Mario Crescimbeni si rimanda al paragrafo *Cinque biografie, due ritratti e una caricatura. Le prime fonti e il ruolo di Pietro Nelli* della *Fortuna critica*.

²⁸⁰ In vista del Giubileo del 1700 i padri filippini avevano messo in opera il progetto di chiudere i coretti delle arcate della navata della Chiesa Nuova con quadri di soggetto biblico, incorniciati da ovali sorretti da angeli. In un primo tempo, com'era ormai consuetudine, era spettato a Sebastiano Resta distribuire le parti e un posto era stato riservato anche al Morandi. In una fase successiva del cantiere, il religioso venne estromesso e il progetto di coinvolgere l'anziano pittore sfumò [doc. b47]. M. DUNN, p. 619.

mostra di San Salvatore in Lauro del 1713 e la coppia di pendant, *San Francesco* e *Sant'Antonio*, pensata per abbinarsi all'icona della *Madonna della Lettera* in San Pietro in Montorio (1714) [scheda n. XXIV].

Anni estremi e morte. Dopo la precoce morte del duca Antonio Maria Salviati, all'origine dell'estinzione del ramo romano di quella famiglia²⁸¹, e la dipartita negli stessi anni di colleghi storici come Carlo Maratti (m. 1713) e Carlo Fontana (m. 1714), Giovanni Maria Morandi restava l'ultimo significativo esponente di quella generazione e sin dal 1708 stabilì di provvedere ai suoi averi. La forte devozione per san Filippo Neri e l'assenza di parenti prossimi lo spinse a donare nelle ultime volontà di quell'anno [doc. b52] e nel codicillo del 1715 il suo intero patrimonio alla comunità oratoriana di Firenze [doc. b53-b54]. La casa di famiglia, in via del Palazzuolo, rimaneva nelle sue intenzioni tra i beni dei Morandi, quelli che ne avevano diritto. Tutti i “mobili, argenti e quadri” della sua residenza romana sarebbero stati invece messi all'incanto e il ricavato, debitamente investito in luoghi di monte, sarebbe stato usato a due scopi: da un lato a costituire un fondo per fornire di dote le ragazze Morandi in vista di matrimonio e monacazione, dall'altro a finanziare l'erezione di una cappella nella chiesa di San Firenze. Sull'altare di quell'ambiente avrebbe trovato posto un quadroncino con la *Flagellazione*, già mostrato al pubblico romano nel 1710 [scheda n. 28, fig. 338]. Il pittore non trascurava di lasciare un ricordo ai discepoli, lasciandoli eredi del suo patrimonio grafico e attestava la gratitudine ai Salviati, quelli di Firenze che dal 1704 lo avevano mantenuto, regalando loro tre quadri (il *Transito della Vergine* – Roma Galleria Borghese, la *Predica di san Francesco di Sales* e un *Cristo nel Getsemani*)²⁸².

Giovanni Maria Morandi morì il 18 febbraio 1717 e, accompagnato dai colleghi Accademici di San Luca e dai Virtuosi del Pantheon, venne sepolto nella chiesa di San Giovanni dei fiorentini a Roma [doc. b55]²⁸³.

²⁸¹ Sicuro di essere vicino alla morte, il 28 dicembre 1703 il duca Antonio Maria Salviati fece testamento in favore del marchese Antonino di Firenze. Con lui si estingueva il ramo romano della famiglia e la vicenda ebbe larga eco nelle “Gazzette” di tutta Europa che riportarono tutte le fasi di acquisizione delle proprietà da parte dei Salviati fiorentini e poi dei contrasti sorti tra la vedova del duca e gli eredi designati [doc. b48], conclusi con una sentenza di tribunale che imponeva ad Antonino di fornire di dote Caterina Zeffirina Salviati (sposata dal 1718 a Fabrizio Colonna). *Recueil de toutes les gazettes, nouvelles, ordinaires et extraordinaires, et autres relations contenant le récit des choses remarquables advenues tant en ce pays qu'en pays étrangers...* 1704, pp. 78, 378-9, 534-5.

²⁸² C. GRANATI 2007-8, p. 32.

²⁸³ L. PASCOLI 1730-36, p.582.

Catalogo

a. Catalogo dei dipinti

In considerazione della qualità e della quantità di opere create nel corso della sua lunga carriera da Giovanni Maria Morandi, il catalogo dei dipinti è suddiviso in sei sezioni: *Dipinti da quadreria; Pale d'altare; Ritratti cardinalizi; Da Alessandro VII a Innocenzo XII. I ritratti papali; Chigi, Rospigliosi, Asburgo. I ritratti di corte, Autoritratti; Immagini ideali e altri ritratti.*

Dipinti da quadreria

1.

Predica di san Francesco di Sales

VERSIONI: **1)** olio su tela, 100x75 cm, collocazione attuale sconosciuta (già Castelfusano, collezione Chigi) (fig. 1); **2)** olio su tela, 105x78 cm, Modena, Banca popolare dell'Emilia (fig. 2); **3)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 160x120 cm, Siena, chiesa di San Bernardino alle volte (fig. 3).

DATA: 1654.

BIBLIOGRAFIA: R. VENUTI 1767, p. 410; E. K. WATERHOUSE 1967, pp. 117-121; D. BENATI 1987, p. 166; F. PETRUCCI 1992 p. 125; G. DE LUCA 2012, pp.180-191.

Fabio Chigi nutrì sempre una grande devozione per François de Sales (1567-1622). Il religioso senese lo considerava, per il suo umanesimo devoto e la praticità della divulgazione, una guida spirituale da interrogare quotidianamente con la lettura della “Filotea, o Introduzione alla vita devota” (*editio princeps* 1609)²⁸⁴. Di lui possedeva anche delle reliquie donategli dalla regina di Francia nel 1642 (oggi nella cappella di palazzo Chigi ad Ariccia). Non stupisce quindi l’impegno di diffondere la filosofia salesiana attraverso opuscoli rimasti anonimi e poi, una volta divenuto papa, con la decisione di elevare la figura del teologo e mistico francese prima a beato (1661) e poi a santo (1665).

La speciale predilezione per Francesco di Sales è certo all’origine della sua fortuna iconografica presso i pittori più vicini alla committenza chigiana. Tra questi occupa un posto di rilievo il Maratti. Giovan

²⁸⁴ Il Chigi considerava l’“Introduzione alla vita devota” come una guida per la vita, giudicando gli scritti di san Francesco di Sales come “tante fiaccole ardenti che portano il fuoco e la luce in tutte le part del corpo della chiesa”. P. G. GALLITIA 1712, pp. 383-92; G. MARSOLIER 1714, II, pp. 171-3.

Pietro Bellori racconta che il pittore di Camerano fece dono al papa di un rame con il Sales in occasione della sua canonizzazione, opera prontamente appesa davanti all'inginocchiatoio di Alessandro VII²⁸⁵ e identificata in un quadretto venduto in asta (olio su tela, 43,2x33,5 cm, Londra, Christie's, 2 dicembre 2008). Il Maratti raffigurò il santo francese ancora numerose volte: nell'apparizione della Madonna a un gruppo di santi a Forlì (Pinacoteca civica; Bassano del Grappa, Pinacoteca civica), insieme all'altra "creatura alessandrina" Tommaso da Villanova in Sant'Agostino a Siena (1671) e accanto ad altri santi nella tela della Pinacoteca di Ancona.

Sempre legata alla committenza chigiana è la *Predica di san Francesco di Sales* di Guglielmo Cortese nel santuario della Madonna del Galloro ad Ariccia, mentre poco si sa di un'altra tela con soggetto analogo di Lazzaro Baldi, venduta qualche anno fa da Farsetti (olio su tela, 73,5x57 cm, Prato, Farsetti arte, 11 aprile 2014). All'elenco si possono poi aggiungere le opere di Raffaello Vanni (*I santi Tommaso da Villanova e Francesco di Sales con Dio, l'Immacolata Concezione e angeli*, tempera su muro, Ariccia, cappella di palazzo Chigi e *l'Estasi di san Francesco di Sales*, Siena, Duomo)²⁸⁶ e di Emilio Taruffi (*San Francesco di Sales schiaccia le eresie*, Ariccia, Santa Maria Assunta).

Da artista legato a papa Alessandro VII e alla sua famiglia, anche il Morandi partecipò a questo processo di propaganda figurativa. Il pittore dedicò a san Francesco di Sales un quadro che lo raffigura nell'atto che gli era più congeniale, quello di divulgare il frutto delle sue meditazioni.

Nel quadro della collezione della Banca popolare dell'Emilia san Francesco si erge sulla gradinata di una chiesa, alquanto imbambolato, accompagnato da un chierichetto che lo aiuta a reggere il crocifisso. La sua posizione è decisamente rigida e ricorda la stessa monumentalità scultorea della Vergine nella *Visitazione* di Santa Maria del Popolo. Una folta schiera di fedeli si dispone attorno al predicatore, atteggiandosi in vario modo. Sono numerosi i brani di vivace quotidianità che articolano la scena. Ai piedi del santo un bambino dalla fisionomia poussiniana attira l'attenzione di un cagnolino con una ciambella. Nelle retrovie dell'auditorio una donna invita il suo piccolo al silenzio suggerendo un confronto con la figura omologa rappresentata da Francesco Albani nel *Battesimo di Cristo* (già collezione Salviati a Roma, oggi Lione, Musée des beaux arts, fig. 5). In secondo piano, le due signore che si distraggono dalla predica sembrano una rielaborazione delle creature angeliche dell'*Estasi di San Francesco d'Assisi* di Annibale Carracci (Roma, Galleria Borghese, fig. 6).

Le figure maggiormente coinvolte dall'argomentare del Sales sono quelle delle file più avanzate. Ce n'è una maschile, abbigliata all'antica, verso cui il santo sembra rivolgersi. Un altro uomo incornicia sul lato destro l'episodio e si sforza per non impedire all'osservatore di partecipare alla predica secondo una prassi frequente nella pittura romana e di cui si possono rintracciare diverse reinterpretazioni

²⁸⁵ G. P. BELLORI, 1672 (ed. 2009), II, p. 585.

²⁸⁶ Sul dipinto del Vanni nel Duomo di Siena: L. GALLI 2008, pp. 22-4.

contemporanee nell'opera del Maratti (*Adorazione dei pastori*, Roma, San Giuseppe dei falegnami; *Adorazione dei pastori*, Roma, Palazzo del Quirinale, Galleria di Alessandro VII).

La composizione è coronata da una coppia di angeli, confrontabili con quelli di Santa Maria della Pace, accompagnati dalla colomba dello Spirito Santo, origine dell'illuminazione celeste che guida il santo predicatore. La scena è ambientata accanto a una struttura fortificata e in generale l'atmosfera, escluse le figure principali del santo e del ragazzino al suo fianco, ha un tono decisamente antichizzante a partire dalla scenografia e dai costumi dei figuranti.

Dalle fonti sappiamo che il Morandi aveva dipinto due quadri dedicati alla predica di san Francesco di Sales. Uno di questi era nella collezione di Agostino Chigi (poi a Castelfusano e oggi perduto, doc. c1) ed è forse da identificare nel quadro segnato da Alessandro VII nel suo diario come un dono ricevuto dal Morandi in data 19 luglio 1654²⁸⁷. Un altro "San Francesco di Sales in atto di predicare", citato nell'inventario del pittore, era lasciato in dono nei testamenti del 1708 e poi del 1715 a monsignor Salviati. È nel palazzo alla Lungara quindi anche alcune guide di Roma indicavano a metà Settecento la presenza del quadro²⁸⁸. Il dipinto, seguita la stessa sorte di dispersione della pinacoteca Salviati, si potrebbe identificare con quello di Modena.

La presenza di un quadro con lo stesso soggetto nelle collezioni Salviati e Chigi è un fatto senz'altro significativo, considerando che a queste famiglie il pittore dovette grande riconoscenza per le occasioni di lavoro ottenute durante il pontificato di Alessandro VII. È probabile che la prima opera, quella di Castelfusano, sia servita al Morandi per ingraziarsi il pontefice, e quindi la sua famiglia, e da lì ottenere la commissione per una pala, quella di Santa Maria del Popolo. Qui avrebbe figurato proprio la *Visitazione a sant'Elisabetta*, tema tanto caro al Sales da fondare in suo onore un ordine religioso femminile (1623). La seconda tela, quella Salviati, donata in extremis ai mecenati di una vita si configurerebbe specularmente come un atto di gratitudine per le raccomandazioni offerte in quel momento decisivo per la sua carriera.

I due quadri, quello già a Castelfusano e l'altro, identici nelle dimensioni, differiscono solo per piccole varianti: nella tela modenese è presente un albero al lato del castello (che nell'altra scena è assente) e il panneggio della figura in piedi a sinistra è trattato diversamente.

Una terza *Predica del Sales*, copia modestissima, è nella chiesa di San Bernardino alle volte a Siena. La collocazione nella città dei Chigi lascerebbe intendere che anche questa sia nata dalla committenza della famiglia del papa.

Appartengono alla fase ideativa dell'opera uno studio a matita nera con le gambe e i piedi degli astanti in primo piano e un altro con le donne che discutono dietro al santo (figg. 7-8). Nel mercato antiquario

²⁸⁷ F. PETRUCCI 1998 (2000), pp. 169-196.

²⁸⁸ R. VENUTI 1767, p. 410.

circola da tempo una replica grafica, pedissequamente fedele al dipinto e da ritenersi una “copia da” e non una “copia per” (57,5x47 cm, Berlino, Auctionata, 16 maggio 2015, già Napoli, Artemisia, fig. 4).

Al Morandi spettò anche la realizzazione della “vera effigies” di Francesco di Sales, incisa da Guillaume Vallet (fig. 9) in occasione della sua beatificazione (1661)²⁸⁹. L’opera fu stampata il 28 dicembre 1661, giorno in cui Alessandro VII concedeva il breve per la beatificazione. Dalla “Relatione delle cerimonie” emerge che, durante le celebrazioni, era esposta sopra l’altare “la sacra Immagine del Beato, nell’angustia di cinque giorni vivamente effigiata dall’eccellente pennello di Giacinto Brandi”. Un altro ritratto, per il quale non si specifica l’autore, era stato appeso al portale principale della facciata. Si potrebbe ipotizzare che fosse proprio l’opera del Morandi a fare bella mostra davanti la Basilica di san Pietro.

Il *San Francesco di Sales* del pittore fiorentino, definito appunto “effigies” nell’incisione del Vallet, fu forse esposto anche in occasione della santificazione del vescovo francese quando, come conferma un’incisione di Giovanni Battista Falda raffigurante il *Teatro della canonizzazione del 1665*, la crociera della Basilica Vaticana venne addobbata con episodi della vita e dei miracoli da lui operati.

Corrispondono all’invenzione del Morandi poi tre dipinti documentati nel XVII secolo nelle collezioni Chigi. Il primo di questi, tra i beni del cardinale Sigismondo è esplicitamente attribuito al pittore e non desta quindi dubbi di paternità (doc. c2), gli altri due (uno appartenuto ad Agostino e l’altro al cugino Flavio), seppur anonimi, si adattano all’iconografia del santo con le braccia conserte accanto al Crocifisso e si possono quindi valutare con ulteriori repliche dell’artista (docc. c1, c3).

L’esistenza di diverse riproduzioni, di qualità variabile, dell’incisione lascia intendere che la sua invenzione dovette avere una certa fortuna. È il caso, ad esempio, di un quadretto conservato nella Galleria Corsini di Roma (olio su tela, 32x23 cm, fig. 10). Le forme del santo appaiono addolcite, i suoi lineamenti sono meno arcigni. In generale la scenografia presenta alcune variazioni negli arredi. Tutti questi aspetti inducono a valutare il dipinto come una produzione vicina all’artista, magari della sua bottega, lontana sicuramente da altre repliche del *san Francesco di Sales* di modestissima qualità²⁹⁰.

Un altro ritratto di san Francesco fu inciso da Francesco Aquila e allegato a varie pubblicazioni dell’arcade senese Agostino Maria Taja (fig. 11)²⁹¹. Il santo vescovo è ritratto questa volta a mezzo

²⁸⁹ L’incisione è menzionata anche da Giovanni Giacomo de Rossi nell’*Indice delle stampe intagliate in rame al bulino e all’acquaforte* del 1689 (“San Francesco di Sales in piedi avanti il Crocifisso, invenzione di Giovanni Maria Morandi, intagliato al bulino da Vallet in foglio reale”). G. G. DE ROSSI 1690, p.167.

²⁹⁰ Una mediocre copia del *san Francesco di Sales* si trova nella Pinacoteca Nazionale di Ferrara (olio su tela, 30x21 cm). J. BENTINI 1992, p. 407.

Ho rintracciato altre riproduzioni dell’opera del Morandi, tutte scarse per qualità, nel Museo Diocesano di Terni, nel Museo della Cattedrale di Anagni, nel palazzo Vescovile di Brescia e addirittura due esemplari, infine, nel Museo Diocesano di Padova.

²⁹¹ L’incisione di Aquila è stampata nell’*Introduzione alla vita divota di San Francesco di Sales*, (per Gaetano Zenobj, stampatore e intagliatore della santità di nostro signore Clemente XI, Roma 1706) e nei *Discorsi di sagre controversie di san Francesco di Sales ai signori del Magistrato della città di Tolone della religione pretesa riformata* (nella stamperia del Bernabò, Roma 1710).

busto, perfettamente frontale, con le mani al petto e una croce al collo: l'immagine del Sales si caratterizza per una certa iconicità, canone di un modello fisionomico destinato a divenire normativa per tante copie di sapore devozionale²⁹².

2.

Riposo durante la fuga in Egitto

VERSIONI: olio su tela, 94,5x134,5 cm, collezione Sforza Cesarini (fig. 91).

DATA: 1660 circa.

BIBLIOGRAFIA: E. SCHLEIER 1992, pp. 15-25; E. SCHLEIER 1998, pp. 247-276.

Riposo durante la fuga in Egitto

VERSIONI: olio su tela, 74x55 cm, Pennsylvania, Nelson Shanks collection (fig. 90).

DATA: 1660 circa.

BIBLIOGRAFIA: E. SCHLEIER 1992, pp. 15-25; E. SCHLEIER 1998, pp. 247-276.

Sebbene le fonti biografiche trascurino di riferire al Morandi la creazione di quadri dedicati al riposo della Sacra Famiglia durante la fuga in Egitto, il corpus di opere attribuibile al pittore può contare su ben tre quadri con questo soggetto²⁹³.

Una di queste tele proviene dalla quadreria romana del duca Federico Sforza Cesarini e ancora oggi è ospitata nella collezione del palazzo di corso Vittorio Emanuele II. Tre pose scultoree identificano i protagonisti della tela. San Giuseppe è di spalle, avvolto da un voluminoso mantello che gli lascia scoperta la spalla destra. Tiene sotto il braccio un libro e assume una posa allocutoria. Se per la soluzione adottata, la sua figura richiama un possibile confronto con il più sottile personaggio che assiste alla predica di san Francesco di Sales, dall'altro l'inedito vigore muscolare lo accomuna all'atletico *Ercole nel giardino delle Esperidi* di un bellissimo disegno del Fitzwilliam Museum di Cambridge (fig. 92) e all'Orfeo che di spalle abbandona gli Inferi in un altro studio grafico, questa volta al Louvre (fig. 93). La Madonna è inginocchiata al suolo. Il corpo ruota su se stesso (gambe a destra e busto a sinistra), in una posa che pare un omaggio al *Tondo Doni* di Michelangelo e convoglia l'attenzione al discorso tenuto da Giuseppe. Con la mano sul petto si aggrappa a un tronco d'albero spezzato. La imita il piccolo Gesù, anticipazione del bambino che si lancia tra le braccia di santa Caterina nella pala di Santa Sabina. Il Morandi costruisce una composizione equilibrata, fatta di pose bloccate e solenni. In

²⁹² V. CASALE 1982, pp. 33-61.

²⁹³ Da questa lista escludo una quarta opera (olio su tela, 112,5x90,5 cm) conservata presso il Walters Art Museum di Baltimora, attribuita al Morandi da Federico Zeri e poi da Anthony Clark (1976, p. 456-7). Lo Zeri vi riconosceva lo stile caratteristico dell'età matura di Morandi, mettendolo in relazione con i dipinti di Santa Sabina e di Viterbo. Il quadro è oggi più credibilmente attribuito a Giovanni Odazzi.

lontananza, sullo sfondo, si scorge un centro abitato, forse la città da cui la Sacra Famiglia sta cercando riparo.

Il quadro è ricordato per la prima volta nella collezione Sforza Cesarini dall'inventario del 1687, presentato come “tela d'imperatore di una donna con un putтино et un vecchio” (doc. c22)²⁹⁴. La datazione del dipinto è, a mio parere, molto precoce rispetto al 1689 proposto da Federico Zeri. La monumentalità scultorea delle figure e la complessità nel modo di panneggiare sono da mettere in relazione con le prime commissioni pubbliche del pittore, le pale di Santa Maria della Pace e di Santa Maria del Popolo, ovvero nei primi anni '60 del Seicento, prima della partenza per Vienna.

Il secondo *Riposo* del Morandi si trova invece nella collezione privata del pittore Nelson Shanks (1937-2015) in Pennsylvania. La tela, di piccole dimensioni, richiama nella composizione la *Zingarella* del Correggio (fig. 94), oggi a Capodimonte. E l'omaggio al maestro del Cinquecento non è di certo incredibile, considerando l'importanza che il suo modello pittorico ebbe per l'arte del Morandi. Una passione, quella per il Correggio, trasmessa al Morandi sin da giovanissimo dai suoi maestri fiorentini e confluita da parte di uno di questi, il Coccapani, in un altro omaggio all'opera dell'artista, il *Riposo* della collezione fiorentina Roti Michelozzi.

La composizione è costruita intorno ad una linea obliqua, una diagonale che taglia in due la scena, destinando al versante sinistro lo spazio per i protagonisti: san Giuseppe si volge a Maria, che tiene in grembo il piccolo figlio. Accanto a loro un putтино occupa il primo piano e, offrendo ristoro con un cesto di frutta, cerca l'attenzione dello spettatore. A riprova della ripetitività di certe invenzioni nell'opera del Morandi, la sua figura può essere accostata a quella del bambino della *Sibilla Ellespontica* della Galleria Palatina di Firenze e a quello della *Madonna* di Santa Sabina a Roma. La natura effimera del riposo è suggerita dal tendaggio, tra i tronchi degli alberi, che incornicia il quadro.

Erich Schleier ha accostato all'opera uno studio di mani femminili che assumono pose molto simili a quelle di Maria (fig. 95). Ritengo che il dipinto si collochi a date prossime a quelle del *Riposo* della Collezione Sforza Cesarini, quindi ai primi anni '60.

Per il terzo quadro con tema il *Riposo durante la fuga in Egitto* si rimanda alla scheda dedicata.

3.

San Ruperto in gloria sulla città di Salisburgo

VERSIONI: olio su tela, 53x68 cm, collocazione sconosciuta (fig. 121).

DATA: 1667.

L'opera è documentata da una fotografia conservata nell'archivio della “Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi” di Firenze. Si deve l'attribuzione al Morandi proprio allo studioso di Alba

²⁹⁴ Inventario della Collezione Sforza Cesarini relativo all'anno 1687 pubblicato in C. BENOCCI 2001, p. 121 n. 91.

che, sul retro della riproduzione, annotava: “Probabilmente San Rupert o Ruodberto (VIII sec.), vescovo di Salisburgo che dovrebbe essere la città rappresentata in basso. Il quadro è però italiano e a me rammenta un fiorentino che lavorò a Roma ma anche a Vienna; e così si spiegherebbe il soggetto. Occorre però decifrare la scritta su libro tenuto da uno degli angeli a sinistra; e che dovrebbe identificare definitivamente il santo rappresentato”.

San Ruperto fu appunto un vescovo vissuto nell’ottavo secolo e fondatore di un monastero nei pressi del fiume Salzbach che costituì il nucleo originario della futura città di Salisburgo. Il santo è accompagnato da un nutrito stuolo di angeli che lo reggono e portano i suoi attributi da vescovo: mitria, pastorale e un crocifisso. L’intuizione del Longhi di individuare la città fortificata nel registro inferiore della tela risulta, quindi, corretta. Nel quadro si rappresenta, infatti, una città situata sulle rive di un fiume, il Salzach per Salisburgo, adagiata su un dislivello sul cui vertice, il monte Untersberg, si colloca fuori visuale la fortezza Festung Hohensalzburg.

Come nelle altre creazioni della prima maturità del Morandi (*Transito della Vergine*; *Predica di san Francesco di Sales*), anche in questo dipinto si riconosce bene l’impronta diretta del Poussin. La matrice poussiniana è evidente in uno degli angeli che segue l’ascesa al cielo del santo vescovo. È una citazione quasi letterale di una figura analoga del corteggio che accompagna il *San Paolo in estasi rapito al terzo cielo* del pittore normanno (Parigi, Musée du Louvre; Sarasota, John and Mable Ringling Museum of art)²⁹⁵.

4.

Cristo crocifisso

VERSIONI: **1)** olio su rame, 68,5x51,8 cm, Roma, Galleria Nazionale d’Arte Antica, già Roma, palazzo Salviati alla Lungara (fig. 141); **2)** olio su tela, 69x48,5 cm, Siena, Collezione Chigi Saracini, A.F. Banca MPS 618 (fig. 142); **3)** olio su tela, 190x133 cm, Roma, Villino Ximenes (fig. 143).

DATA: 1670 circa.

BIBLIOGRAFIA: I. FALDI 1970, p. 62; G. MOROLLI 1991, p. 185; E. SAFARIK PUJIA 1996, p. 68, n. 549.

Il rame della Galleria Nazionale d’arte antica di Roma proviene dalla collezione Salviati. L’inventario del 23 gennaio 1704 descriveva, infatti, l’esistenza di un “quadro rappresentante un Crocefisso spirante del signor Morandi”. Il dipinto è poi segnalato nel 1783 nel palazzo ai Santi Apostoli del gran Connestabile del regno di Napoli, Filippo III Colonna (doc. c41)²⁹⁶. Una scritta sul rovescio della tela non solo conferma l’attribuzione al Morandi, ma suggerisce l’identità dell’ultimo proprietario del *Crocefisso*, cioè la

²⁹⁵ Il quadro con l’*Estasi di san Paolo*, divulgato pure da un’incisione di Michel Natalis, venne realizzato dal Poussin in due versioni: una per il poeta Paul Scarron, identificata in quella del Louvre e l’altra per Paul Fréart de Chantelou riconosciuta nell’altra di Sarasota.

²⁹⁶ Il quadro era “nell’ultima camera da letto verso la Galleria, prima facciata verso il cortile”. Le informazioni sono tratte interamente dal Getty provenance database.

famiglia Doria Pamphilj. Il quadro, acquistato infine da Carlo Sestieri sul mercato antiquario nel 1966, è stato donato in quella data alla Galleria di palazzo Barberini.

Nell'essenzialità iconica della composizione, Cristo in croce è l'unico protagonista. Dal suo volto emerge un'espressione di silenzioso dolore, depurato di ogni crudezza. La spoglia costruzione del dipinto suggerisce un confronto con l'altrettanto disarmato Gesù spirante creato da Lazzaro Baldi per il "Missale romanum" di Alessandro VII (fig. 144).

Il Morandi dipinse diversi quadri dedicati al soggetto del Cristo spirante in croce. "Uno, in rame, con un Crocifisso in campo azzurro, fierissimo e lustro come se fosse di lapislazzuli" venne, ad esempio, esposto nel 1696 nel chiostro di San Salvatore in Lauro dal monsignor Fabio degli Abati Olivieri di Pesaro (1658-1738). Il quadro era presentato in coppia con una tela "con una Madonna" addolorata "e altre figure"²⁹⁷.

Tra le testimonianze della grande proliferazione di repliche e varianti della composizione si segnala un'opera nella collezione Chigi Saracini a Siena. L'opera, un olio su tela di formato molto simile al rame della Galleria Nazionale, era addirittura attribuito a Charles Lebrun nella guida che Galgano Saracini aveva dedicato alla sua raccolta d'arte nell'Ottocento ("Il Crocifisso di Carlo Le Brun Francese"). Il quadro deriva invece dal modello morandiano. Le pessime condizioni in cui versa il *Cristo Crocifisso*, con un generale effetto di appiattimento e saturazione dei colori (confrontabile alla *Madonna con Bambino* dell'Osservanza), alterano la sua lettura. Appaiono pienamente coerenti con la sensibilità dell'artista però la delicatezza del perizoma e le sottili fattezze del volto. L'impressione che se ne ricava è che lo scarto tra la tela e il rame dipenda esclusivamente dal differente supporto e dalle diverse vicende collezionistiche dei due dipinti, che hanno penalizzato maggiormente il primo, salvaguardando meglio l'altro.

Una terza replica del *Crocifisso* è nel Villino Ximenes a Roma, di proprietà dell'Istituzione Teresiana. La struttura è sostanzialmente identica al rame di palazzo Barberini e si differenzia soltanto per la presenza nel registro inferiore di una donna in venerazione del Cristo in croce²⁹⁸.

A proposito del rame già Salviati, Ellis Waterhouse proponeva una datazione tarda, successiva al 1700 in quanto anticipatrice dello stile classicista di pittori come Marco Benefial. Le similitudini nel modo di panneggiare tra il *Ritratto di Claudia Felicitas* e il perizoma di Cristo legano invece, a mio avviso, il prototipo di questa icona ai primi anni Settanta.

²⁹⁷ A. G. DE MARCHI 1987, p. 183.

²⁹⁸ Dal dipinto è tratta anche un'incisione di Jean Colin (in basso a sinistra "Jo. M.a Morandy pinxit", e a destra "Jo. Collin del. Scu. Ro.e", al centro "SALVATOR MUNDI SALVA NOS QUI PER CRUCEM ET SANGUINEM TUUM REDEMISTI NOS").

5.

Madonna orante

VERSIONI: olio su tela, 59x46 cm, Roma, Christie's, 23 febbraio 1978, lotto 37, (fig. 172).

DATA: 1676-9 circa.

BIBLIOGRAFIA: CHRISTIE'S 1978, p. 9 n. 31.

La tela, di formato ovale e dimensioni medie, è inquadrata da una spessa cornice lignea con sottili motivi decorativi ai lati. Il quadro venne presentato sul mercato antiquario come opera della cerchia di Carlo Maratti e venduto da Christie's a Roma nel 1978. L'attribuzione al Morandi è basata su considerazioni di ordine stilistico. L'artista concentra la visuale sul volto della Vergine, quasi compressa nello spazio della tela, e sul gesto orante con le mani congiunte e le dita incrociate in evidenza, attribuendo al quadro natura quasi iconica. Interessante è il contrasto formale tra l'epidermide tenera e sfumata, dalla luminosità quasi porcellanata e dall'altra la consistenza rigida del manto che copre Maria. In opposizione alla superficie del volto perfettamente liscia, il panneggio è tracciato con maggiore libertà formale e suggerisce una superficie metallica. L'ombra proiettata dalle sopracciglia sugli occhi infossati arricchisce di pathos lo sguardo e conferisce a quel delicato passaggio di luci e ombre l'aspetto quasi di un trucco. Si tratta di un modo di operare caratteristico del pittore che si ritrova in tante sue figure femminili e che crea anche un ponte con la sua origine fiorentina perché si può interpretare come un'evoluzione ancora più raffinata di un certo modo di dipingere tipico della bottega del Bilivert. Degna di nota è anche la resa delle mani. Queste si intersecano dando un effetto di grande intimismo.

L'opera può essere facilmente confrontata con la *Madonna annunciata* di Siena. Escluse piccolissime varianti, come i diversi gradi di rotazione del volto (in quella di Siena la Madonna forse accenna un movimento, qui invece è in perfetto profilo, in posa stabilmente ieratica), le due figure condividono la stessa fisionomia col naso aquilino come anche il virtuosismo sfumato di cui si parlava. Il confronto tra le due figure suggerisce una possibile contemporaneità di realizzazione, quindi nella seconda metà degli anni Settanta del Seicento.

Stando alla scheda del catalogo dell'asta Christie's il quadro proveniva dalla collezione del cardinale di Bouillon. Da questi sarebbe poi arrivata come legato al papa Clemente XI Albani e poi, forse a metà del Settecento, alla duchessa d'Acquasparta.

6.

Sibilla Ellespontica

VERSIONI: olio su tela, 137x117 cm, Firenze, Galleria Palatina (fig. 209).

DATA: 1680 circa.

BIBLIOGRAFIA: S. MELONI TRKULJA 1997, pp.36-44.

Il quadro proviene dalla collezione del Gran principe Ferdinando de' Medici. La sua presenza a Palazzo Pitti è documentata sin dal tardo Seicento (doc. c54).

La profetessa è colta nell'attimo della riflessione solitaria, ritratta secondo un modello estetico di chiara matrice accademizzante. Al suo fianco, un putтино reca un cartiglio su cui è indicata l'identità della donna: si tratta della Sibilla Ellespontica. Il gesto di voltarsi allo spettatore assunto dal bambino si configura come una peculiarità delle opere del Morandi. Lo ritroviamo nelle pale d'altare in Santa Maria del Popolo e in Santa Sabina. Il suo aspetto pare derivare per filiazione, con i dovuti adattamenti, da una delle figurette infantili che affollano la cupola del Correggio a Parma (fig. 210).

In generale il quadro pare essere una rielaborazione della serie di *Sibille* del Guercino (di cui un esemplare, quello con la *Samia*, è agli Uffizi) mostrando particolare affinità soprattutto con quella Persica, già nella collezione Pio di Savoia e oggi nella Pinacoteca Capitolina (fig. 211).

L'opera risulta pienamente compatibile con le creazioni della maturità del pittore e può essere datata ai primi anni Ottanta.

7.

Riposo durante la fuga in Egitto

VERSIONI: **1)** olio su tela, 164x123 cm, collezione privata, già Colnaghi (fig. 214); **2)** olio su tela, 72,7x53,8 cm, Roma, Galleria Pallavicini (fig. 215).

DATA: 1680-5.

BIBLIOGRAFIA: F. ZERI 1959, p.97-98 n.153; G. SESTIERI 1994, I, p.132; E. SCHLEIER 2010, p.60, p.103 n.9.

Le due opere, pur di dimensioni sensibilmente differenti e con interessanti variazioni, sono costruite sulla stessa composizione. Al centro vi è la raffigurazione del riposo della Sacra Famiglia durante il viaggio di fuga in Egitto al tempo della grande massacro degli innocenti ordito da Erode il Grande.

Il quadro in collezione privata, già Colnaghi, è il più grande dei due e proviene dalle proprietà Orsolini. Al centro della tela trova spazio la Madonna, seduta a terra. La voluminosità del suo manto richiama certamente modelli bolognesi, come la *Madonna con Bambino* di Guido Reni al Prado di Madrid. La fisionomia è definita con precisione, secondo canoni di bellezza e di simmetria accademizzanti. Gli occhi abbassati e l'espressione immobile suggeriscono una ieraticità imperturbabile. Tra le mani tiene Gesù bambino, in piedi e rivolto direttamente allo spettatore. Con le braccia spalancate, il biondo e paffuto pargoletto, emiliano per la vicinanza al bambolotto che Elisabetta Sirani aveva messo tra le mani della Vergine nel quadro della Galleria nazionale dell'Armenia (olio su tela, 74,5x62,5 cm, Yerevan, Galleria nazionale dell'Armenia, fig. 216), pare voler uscire dalla tela e venirci incontro. La fisionomia del figlio e la tipologia facciale della madre hanno interessanti precedenti e verranno ripresi in altre creazioni del Morandi come la *Madonna* di Santa Sabina e lo *Sposalizio della Vergine* in Santa Maria dell'Anima.

San Giuseppe è seduto alle loro spalle. Interrompe la lettura di un libro, su cui tiene il segno con la mano destra, e si volge ai suoi familiari. Un piccolo gruppo di infanti alati partecipa alla scena ed è impegnato nel raccogliere le ciliegie in un canestro a terra, come nel dipinto di soggetto analogo di Francesco Albani, oggi in collezione privata. Ritroviamo una versione grafica di questa graziosa scenetta nel disegno compositivo con *Ercole nel giardino delle Esperidi* del Fitzwilliam Museum di Cambridge (fig. 217). Il terzo angelo, aggrappato al tronco dell'albero è frontale ed è nient'altro che la riproposizione del puttino che in primo piano coinvolge lo spettatore nella scena della *Visitazione* di Santa Maria del Popolo e di quello della tela di Santa Sabina. L'asino in secondo piano si sta riposando mentre in primo piano una coppia di conigli sta brucando l'erba. L'opera è quasi un *unicum* nella produzione a noi nota del Morandi per la qualità e per la quantità di spazio concesso alla rappresentazione del paesaggio, tanto da suggerire a Federico Zeri confronti con i modi di Gaspard Dughet. L'artista si dimostra molto attento a caratterizzare le singole piante nella loro varietà, incorniciando l'intera scena in un contesto arioso che nella parte destra lascia libero spazio a un cielo nuvoloso al tramonto.

Il quadro Rospigliosi Pallavicini è molto più piccolo e presenta piccole differenze rispetto all'altro²⁹⁹. La Madonna è più viva, accenna un sorriso umano, quasi leonardesco. Ai suoi piedi un angioletto tiene una ciotola. San Giuseppe è in piedi accanto all'asino con lo sguardo rivolto alla lontana città. Appare davvero significativo notare che le piccole differenze che distinguono le due tele dipendono spesso da spostamenti paratattici delle figure all'interno della stessa cornice scenografica.

Le fonti biografiche tacciono su questi quadri. Due *Riposo* vennero venduti a Londra nel XVIII secolo: uno proveniente dalla collezione di Augustin Ménageot nel 1755 ("Morandi, The Virgin, our Saviour, and saint Joseph", lotto 4) e l'altro nella vendita di Fauquier il 12 aprile 1758 ("Morandi, A Reposo"), quadro che passò nelle collezioni del terzo marchese di Cholmondeley³⁰⁰.

Entrambi i quadri sono stati per molto tempo attribuiti a maestri del primo Settecento romano (Agostino Masucci, Placido Costanzi, Niccolò Berrettoni) a riprova da un lato della qualità raggiunta dal Morandi nelle sue produzioni migliori e, dall'altro, della ripetitività conservatrice che caratterizzò la scuola romana nel primo decennio del XVIII secolo. Sulla scia delle proposte di Erich Schleier, confermate pure da Giancarlo Sestieri e Peter Bowron, ritengo che la realizzazione di entrambi i quadri sia da collocare negli anni Ottanta del Seicento, tra le tele della sagrestia di Santa Maria dell'Anima e la pala di Santa Sabina.

²⁹⁹ Sul retro della tela c'è un'iscrizione che conferma la sua provenienza collezione della principessa Giustina Borromeo, moglie di Don Camillo Rospigliosi: "Dell'Eccellentissima signora Duchessa – per legato dell'Eminentissimo Borromei - 1740".

³⁰⁰ Le informazioni sono tratte dal Getty Provenance database.

8.

Visitazione

VERSIONI: olio su rame, 37x28 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. n. 1542 (in deposito presso la prefettura) (fig. 225).

DATA: 1683 circa.

BIBLIOGRAFIA: S. MELONI TRKULJA 1997, pp. 36-44; C. GIANNINI 2004, p. 112.

Il dipinto è una rara testimonianza della pittura su rame del Morandi, genere che, almeno a sentire il biografo Lione Pascoli, l'artista dovette frequentare con regolarità. Proveniente dalla villa Medicea di Poggio Imperiale, l'opera apparteneva alle proprietà della granduchessa madre Vittoria della Rovere. In quella raccolta è indicata genericamente da un inventario del 1692 e dall'atto di cessione agli Uffizi del 1773. Il primo collegamento al nome del Morandi è invece molto tardo, risalente all'inventario della Galleria del 1784. Più recentemente, nella seconda metà del secolo scorso, la *Visitazione* ha trovato stabile collocazione insieme al *Martirio di santa Tecla* di Francesco Curradi presso la prefettura di Firenze. Lo stile di questo piccolo dipinto, lontanissimo dalla monumentalità della *Visitazione* di Santa Maria del Popolo, offre uno squarcio inedito nella produzione ancora frammentaria di quadri da stanza del Morandi. L'episodio è descritto con un tono più accostante e la composizione è decisamente più semplice rispetto alle grandi pale d'altare del pittore.

Attorno al centro della scena, la stretta di mano delle cugine, ruota tutta il resto dell'episodio. L'essenzialità della costruzione richiama la medesima soluzione adottata nello *Sposalizio della Vergine* in Santa Maria dell'Anima dove i due protagonisti, in quel caso Maria e Giuseppe, occupano il centro del palcoscenico, e attorno a loro trovano posto personaggi di quinta (in questo caso i mariti delle donne, Giuseppe e Zaccaria). L'uso di una tavolozza chiarissima, di colori pastellati che si richiamano secondo una costruzione chiasmica (l'intenso blu del manto di Maria col verde scuro dell'abito di san Zaccaria; l'arancione della veste di Elisabetta col manto di Giuseppe) è inedito nel catalogo del Morandi, conseguenza sicuramente di una tecnica diversa e, infatti, confrontabile col *Crocifisso* della Galleria Nazionale d'arte antica di Roma.

9.

Reliquia della testa di santa Caterina da Siena

VERSIONI: olio su tela, 48 x 36 cm, Roma, Santa Caterina da Siena (fig. 226).

DATA: 1683.

BIBLIOGRAFIA: L. BIANCHI, D. GIUNTA 1988, p. 77.

Nel ritratto, originale nella sua tipologia, la cura del pittore è tutta dedicata al miracoloso stato di conservazione della santa testa (fig. 227). Il volto cadaverico è l'unica concessione a sguardi esterni; il

resto del capo è nascosto dal velo bianco. La testa è piccola, con la fronte ampia e liscia, le guance incavate, la bocca semiaperta.

Ad un'analisi del dipinto appare chiaro come l'intento ultimo dell'artista non fosse altro che fornire un documento affidabile e realistico del miracoloso stato di conservazione del capo di santa Caterina. Un'icona pia e nient'altro, inadeguata a qualsiasi possibile valutazione estetica. In questo senso i confronti più adeguati sono da rintracciare nelle incisioni nate per divulgare, a mo' di figurine, l'immagine della reliquia (fig. 228).

Dopo la morte avvenuta il 29 aprile 1380, Caterina Benincasa era stata sepolta in Santa Maria sopra Minerva a Roma. È lì che il suo confessore e biografo, Raimondo da Capua, ne aveva reciso il capo e l'aveva inviato a Siena. In città questo era stato accolto da una solenne processione e poi riposto in un reliquiario tenuto lontano alla vista dei fedeli fino al 1648 quando fu trasferito nella cappella con gli affreschi del Sodoma e di Francesco Vanni in cui ancora si trova. Rare furono le esposizioni della reliquia fuori dal suo prezioso contenitore in età moderna: una nel 1604 e un'altra nel 1622³⁰¹. La terza avvenne nel 1683. Tra l'8 e il 16 maggio la testa, estratta dal busto e posta in un altro reliquiario di cristallo venne collocata su un altare provvisorio davanti a quello maggiore³⁰². Il tutto, come spiega una delle relazioni di quei festeggiamenti, "per sodisfare alla devotione del popolo e a' contra dicenti che non credevano che fusse tutta la testa intera, ma solo un pezzo d'osso della testa"³⁰³.

Due ferventi devoti e appassionati di reliquie come il granduca Cosimo III e la madre Vittoria della Rovere non potevano mancare dall'unirsi alla schiera di pellegrini giunti in San Domenico. La reliquia aveva un significato particolare per la famiglia granducale. In un tempo in cui anche la medicina si affidava ancora al soprannaturale per ottemperare al suo compito, si riteneva infatti che Mattias de' Medici (1611-67) fosse stato guarito da sicura morte proprio da quel capo santo. La corte granducale e Francesco Maria de' Medici, da appena due mesi governatore della città, parteciparono quindi convintamente all'evento. Al seguito della corte doveva esserci pure il Morandi. Di ritorno da Firenze, questi ebbe non solo modo di assistere all'esposizione ma anche di immortalare lo stato di conservazione di quello che è stato definito "uno dei tesori cateriniani di Siena"³⁰⁴.

Il quadro è oggi conservato nella sagrestia della chiesa della nazione senese a Roma, Santa Caterina da Siena in via Giulia. Le due iscrizioni apposte sul retro della tela e nella parte bassa del recto confermano la paternità dell'opera e le circostanze in cui questa venne realizzata (doc. c55). Si può immaginare che il

³⁰¹ Col passare dei secoli e l'avvicinarsi a tempi a noi più prossimi le ricognizioni destinate a valutare lo stato di conservazione della testa sono aumentate. Dopo quella del 1711, ne sono state fatte altre nel 1859, nel 1862, nel 1931 e nel 1947.

³⁰² P. A. RIEDL, M. SEIDEL 1985, p. 803.

³⁰³ IBIDEM.

³⁰⁴ V. GRASSI 1940, p. 91.

quadro sia nato su incarico di uno degli affiliati alla congregazione dei senesi a Roma, forse su richiesta proprio di chi presiedeva quel sodalizio, cioè Flavio Chigi³⁰⁵.

10.

Cristo in preghiera nell'orto degli ulivi

VERSIONI: 1) olio su tela, 134x98 cm, Rotherham, Clifton Park Museum, inv. OP.1984.9 (fig. 233); 2) olio su tela, già Roma, collezione di G. M. Morandi; 3) olio su tela, già Arciconfraternita di san Giovanni decollato; 4) olio su tela, già Firenze, collezione di Benedetto Luti.

DATA: 1685 circa.

BIBLIOGRAFIA: M. B. GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 65-118; L. MOCCI 2012, *ad vocem*.

La composizione è modellata sul racconto dell'episodio che ci offre l'evangelista Luca (Lc 22, 43-44) secondo il quale un angelo apparve a Gesù nel Getsemani per confortarlo pochi istanti prima dell'arresto.

Il quadro, conservato a Rotherham nel South Yorkshire, è entrato nella raccolta del Clifton Park Museum per una donazione privata nel 1978. Non è, quindi, possibile risalire alla sua storia collezionistica data l'assenza di cataloghi storici.

Sappiamo dalle fonti che il Morandi realizzò diversi quadri dedicati al tema del Cristo nel Getsemani. Si deve far risalire una prima versione al 1684, anno in cui il Morandi donò all'arciconfraternita di san Giovanni decollato a Roma un quadro con questo soggetto insieme ad un altro con la *Flagellazione di Cristo*³⁰⁶. Il tutto avveniva all'indomani del soggiorno fiorentino del pittore e non deve considerarsi privo di significato che l'arciconfraternita fosse presieduta proprio dal granduca Cosimo III. Un altro quadro, magari più grande (l'inventario del pittore parla di "Meditazione del Signore fatta tra gli angeli"), doveva avere un significato particolare per l'artista se decise di donarlo a Caterina Zeffirina Salviati, ultima esponente della famiglia di mecenati che tanto aveva fatto per lui. Un ultimo *Cristo nell'orto* era conservato invece tra i quadri del pittore Benedetto Luti ("Un quadro in tela da mezza testa grande rappresentante l'Oratione all'Orto copiato dal Morandi, con sua cornice bianca di legno")³⁰⁷.

Sono numerose le affinità che emergono da confronti con altre creazioni del pittore e, in particolare, con l'*Annunciazione* in Santa Maria dell'Anima e con la pala di Siena. Nella rassegnazione del volto di Cristo, infine, pare di vedere quella stessa espressione di dolore contenuto impressa nel volto del Gesù flagellato di Firenze.

Al quadro si riferisce un bellissimo disegno preparatorio conservato presso le collezioni dell'Istituto nazionale per la grafica a Roma (inv. FN6816, fig. 234). L'accento è posto sullo stato sofferente di

³⁰⁵ A. M. CARAPPELLI 1713; F. BALDACCONI 1856; A. MARELLI 1924-5; G. CAVALLINI 1998.

³⁰⁶ L. MOCCI 2012, *ad vocem*.

³⁰⁷ M. B. GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 65-118.

Cristo, così come emerge dal volto corrucciato rispetto all'interpretazione più dimessa della versione dipinta. L'angelo assume una posizione diversa, assomigliando tantissimo all'arcangelo Gabriele di Santa Maria dell'Anima e ai suoi studi preliminari. Appena atterrato su una nuvola, con una mano tiene il calice e con l'altra indica il cielo, la ragione finale di quel patimento. Si intravedono sullo sfondo gli apostoli, addormentati e ignari di quanto sta accadendo.

Ritroviamo la stessa orchestrazione di Rotherham in una pala di Odoardo Vicinelli in Santa Maria in Monticelli a Roma (olio su tela, 240x155 cm, fig. 235). Tenendo conto del suggerimento di Lione Pascoli che collocava la sua realizzazione alla prima giovinezza del pittore³⁰⁸ e della notizia che la chiesa fu completamente ristrutturata nel 1716 per volere di Clemente XI, l'opera può essere datata proprio a metà degli anni Dieci del Settecento. Più che al quadro di Rotherham, questa dimostra grande fedeltà al disegno dell'Istituto per la grafica. Unica variante di questa goffa traduzione è nel diverso atteggiamento di Cristo che è a mani congiunte, in preghiera.

La composizione del quadro inglese verrà riproposta ancora dalla bottega dell'artista nella serie celebrativa dei *Misteri del Rosario* del convento di san Bernardo a Montepulciano. La conoscenza di quel tondo è stata fondamentale per attribuire anche questo *Cristo nel Getsemani* al pittore.

11.

Martirio di santa Caterina d'Alessandria

VERSIONI: olio su tela 121x75 cm, Vercelli, Meeting art, 14 aprile 2012, lotto 606 (fig. 293).

DATA: 1690 circa.

BIBLIOGRAFIA: E. SCHLEIER 1992, pp. 15-25.

L'istante della miracolosa rottura della ruota dentata, il violento strumento di martirio a cui la santa egiziana era stata condannata, occupa il centro della scena. Intorno a Caterina si assiepano figure di ogni genere, esasperate nei toni e nei gesti nel reagire a tale straordinaria manifestazione divina. In primo piano due uomini, tra cui un soldato, sono addirittura stramazzati al suolo, quasi increduli dell'accaduto. Alle sue spalle un uomo accenna la fuga, riassumendo nelle braccia al cielo e nello sguardo impietrito lo sconcerto di tutti. Di tutt'altro tenore è l'atteggiamento degli angeli nel registro superiore. Chiamati a suggellare la natura divina della straordinaria sopravvivenza della condannata, a lei mostrano la palma, simbolo del futuro martirio.

Il quadro, venduto in asta nel 2012, rappresenta la versione dipinta di un disegno conservato nel Wallraf-Richartz Museum di Colonia (inv. n. 2131, fig. 294). Rispetto alla traduzione definitiva, apprezzabile per il tono meno imbalsamato e per una conduzione più veloce e pittorica, lo studio presenta piccole varianti. Emerge in questo un tono di maggiore dinamicità. Il volto del soldato, ad

³⁰⁸ "(...) Suo (del Vicinelli) è il quadro d'altare in Santa Maria a Monticelli che rappresenta Gesù orante nell'orto fatto da lui nella prima giovinezza", L. PASCOLI 1730-6, p. 583.

esempio, è segnato da una maschera quasi grottesca per la sua espressività, simile a quello con gli occhi sgranati della *Scena di battaglia* del Louvre (fig. 297). Nel dipinto questa viene normalizzata e appiattita secondo quella concezione accademica che standardizza sempre i volti ad un canone di regolarità geometrica. La stessa santa appare nel disegno tedesco come risvegliata dal torpore della rassegnazione e confortata dalla presenza celeste sopra la sua testa. La definizione del volto richiama la fisionomia femminile del *Battesimo di Clorinda* del Chrysler Museum of art di Norfolk (fig. 296).

Non avendo notizia da fonti antiche di quadri dedicati a questo soggetto, non è possibile avanzare ipotesi sulla provenienza del quadro e sulle circostanze che l'hanno prodotto. In considerazione delle dimensioni della tela e dello stile si potrebbe considerarlo come un modelletto per una pala d'altare mai realizzata oppure non ancora identificata.

Sulla base del disegno di Colonia si può attribuire all'invenzione del Morandi anche un altro studio grafico, un *Martirio di un santo* (39,5x26,9 cm, carboncino su carta, Londra, Bonhams, 9 luglio 2003, lotto 3, fig. 295). La scena è costruita secondo gli stessi principi dell'altra esecuzione, cambiando però il protagonista e il contesto. Alle porte di una chiesa un uomo è preso con la forza, al punto da cadere in ginocchio e tenersi con la mano alla porta, e sta per essere accoltellato da un soldato. Ritroviamo alle sue spalle la stessa figura maschile che con le braccia spalancate fugge atterrito dall'azione omicida. Com'era prevedibile, una corte celeste di angeli accorre e assiste il martire nel momento estremo, offrendogli il premio della palma. L'esecuzione ha luogo davanti a un tempio, sulle cui scale trova posto pure un inconsapevole cagnolino. Sullo sfondo sono appena accennati vari monumenti e la porta di una città.

12.

Ecce homo con angeli

VERSIONI: 1) olio su rame, 53,5x68 cm, Roma, Galleria Corsini, inv. 1207 (fig. 300).

DATA: 1690.

BIBLIOGRAFIA: F. MARIOTTI 1892, p. 107 n. 221; C. PIETRANGELI 1961, p. 70 n. 786; S. CORMIO 1986, pp. 49-66; R. VODRET 1994, pp. 350-1, 404; R. MORSELLI, R. VODRET 2005, p. 224.

Il dipinto proviene dalla collezione Torlonia, e prima ancora da quella del cardinale Silvio Valenti Gonzaga (dove nel 1756 era catalogato come del Lanfranco, doc. c62)³⁰⁹ ed è stato donato allo Stato italiano nel 1892. L'antica attribuzione al Maratti (a partire dall'inventario di Giovanni Torlonia del 1809 e ripresa in quello di Angelo del 1829 e nelle prime schede catalografiche di palazzo Barberini) è stata messa in dubbio per la prima volta da Patrizia Tosini. Ad un'attenta analisi del rame questa proposta non può che essere confermata.

³⁰⁹ Più generici sono i riferimenti negli elenchi di quadri della collezione Valenti successivi a questa data.

La scena è costruita intorno al Cristo dei dolori che con marcato patetismo mostra le ferite del suo sacrificio. Uno stuolo di angeli lo accompagna, onorando la sua sofferenza, patendo insieme a lui e, nel caso della figura in primo piano sulla sinistra, raccogliendo il prezioso sangue in un cãntaro (bellissima è la resa della trasparenza del cristallo). Le fisionomie dei personaggi, i loro atteggiamenti, richiamano esplicitamente altre invenzioni del Morandi (a partire dal corteo celeste che adora il Sacramento nella pala di Viterbo), mentre la struttura corporea del protagonista ricorda il delicato *Cristo spirante* della Galleria Nazionale d'arte antica.

Con questa patetica interpretazione dell'*Ecce Homo* il Morandi rende un voluto omaggio a due degli artisti che più influenzarono il suo cammino nell'arte, il Correggio e Francesco Albani. Non deve, infatti, ritenersi privo di significato il fatto che nella collezione Salviati si trovassero due interpretazioni di questo tema iconografico spettanti proprio a questi pittori. La prima, da alcuni identificata nel quadro della National Gallery di Londra (fig. 298), è ripresa nel sottile sfumato delle superfici e nel muto dialogo tra Cristo e la madre (sostituita nel rame dall'angelo che raccoglie il sangue). Il secondo, riconoscibile nel quadro della Galleria Colonna (fig. 299) è invece celebrato nella sobria orchestrazione della scena, priva di uno sfondo riconoscibile e ridotta all'essenziale.

È stato evidenziato che i Gonzaga furono molto devoti al culto del sangue di Cristo, venerato tramite la reliquia che san Longino avrebbe portato a Mantova in Sant'Andrea. L'opera, databile ai primi anni Novanta del Seicento, risponderebbe così ad una peculiare devozione di questa famiglia.

13.

Le tre Marie al sepolcro

VERSIONI: **1)** olio su tela, 177x124 cm, Ariccia, Museo del Barocco Romano (fig. 320); **2)** olio su tela, 72x54 cm, Vigo, Museo Quinones de Leon (fig. 321); **3)** olio su tela, 72,4x53 cm, Phillips, London 11 dicembre 2001, lotto 39 (fig. 322).

DATA: 1696.

BIBLIOGRAFIA: L. PASCOLI 1730-6, p.579; A. PÉRÉZ SANCHEZ 1962, p.58; A. PÉRÉZ SANCHEZ, 1965, p.312-3; E. K. WATERHOUSE 1967, p.117; A. PÉRÉZ SANCHEZ 1970, p. 388, n.126; S. RUDOLPH 1983, n. 505; P. ROSENBERG 1998, p.198-9; E. SCHLEIER 2010, p.62.

Le tre tele, fondate su una stessa composizione articolata su formati diversi, sono dedicate all'episodio evangelico delle Marie al sepolcro: seguiti tre giorni dalla Crocifissione e dalla sepoltura di Cristo, le donne trovarono la tomba vuota e un angelo ad accoglierle. Come nel racconto di Matteo (Mt 28, 5), l'angelo è colto nell'istante in cui indica loro il cielo. Le donne reagiscono in maniera differente, ma ugualmente composta. Maddalena, donna dalla bellezza angelicata, occupa il primo piano della scena. I colori sgargianti delle vesti e il vaso d'unguenti ne chiariscono l'identità. Inginocchiata al cospetto del messaggero celeste, la sua figura sembra un voluto riadattamento di modelli romano-emiliani. I confronti più prossimi sono con le figure analoghe del Domenichino (olio su rame, Londra, Mathiesen

Fine Art Ltd, fig. 327), di Annibale Carracci per la cappella Mattei in San Francesco a Ripa (oggi Parigi, Musée du Louvre) e di Ciro Ferri (1660, Mexico City, Museo Nacional de San Carlos fig. 328).

Alle spalle della donna, le altre due Marie si sono ritagliate ruoli secondari: una segue il gesto dell'angelo e volge gli occhi al cielo, l'altra è ancora incredula e pare cercare risposte nel sepolcro. Lo sfondo scuro su cui si svolge la vicenda fa volutamente risaltare la luce intensissima, quasi artificiale che l'angelo emana.

Delle tre diverse interpretazioni del tema, quella di Ariccia è la più bella³¹⁰, da considerarsi certamente autografa e prova della qualità raggiunta dal pennello del Morandi. Di tono minore sono invece le altre due, una proveniente dalle collezioni reali spagnole (oggi nel Museo Quinones di Vigo) e l'altra venduta in asta nel 2001.

Decisamente ricco è il repertorio di studi grafici collegabili alle *Marie al sepolcro* del Morandi. Ben quattro disegni, uno a Berlino e i restanti a Colonia (figg. 323-326), ne riproducono la composizione per intero; un foglio con la Maddalena è invece a Praga³¹¹. Come giustamente evidenziato a suo tempo da Erich Schleier, a cui spetta la loro pubblicazione, le opere tedesche con i loro sistematici spostamenti della figure sulla scena e la differente precisione formale, permettono di seguire il processo ideativo del Morandi prima che l'invenzione si cristallizzasse in maniera definitiva sulla tela.

Lo stile dell'opera appare pienamente integrato con le altre creazioni dell'artista alla fine del secolo. Si può avvicinare per questo alla pala del Duomo di Viterbo per il coerente uso di fisionomie stereotipate e per un'intonazione generale luminosa e vivace. Sulla scorta di queste riflessioni è possibile ipotizzare una datazione che ruoti intorno al 1696, ovvero l'anno della commissione dei *Santi Ilario e Valentino* e anche della mostra di San Salvatore in Lauro in cui un'opera del Morandi con questo soggetto venne esposta. Il Morandi, racconta il Pascoli, aveva dipinto un quadro in tela d'imperatore per il marchese Torre, rappresentandovi "il santissimo Sepolcro cogli angeli e le Marie"³¹². La tela verrà poi mostrata in pubblico in occasione della festa della Madonna di Loreto del 1696³¹³. Si potrebbe ipotizzare che una delle versioni note delle *Marie al sepolcro* possa coincidere con la tela citata.

³¹⁰ La prima notizia sul quadro è relativa alla sua vendita presso l'antiquario romano Gasparri. In quella vendita l'opera era venduta con l'attribuzione a Placido Costanzi (1690-1759). In un secondo momento l'opera entrò nella collezione di Fabrizio Lemme (1970) e su proposta di Erich Schleier fu restituita al Morandi. Quest'ultimo, insieme ad altri studiosi che hanno scritto del dipinto (Vittorio Casale e Alfonso Pérez Sánchez), sono concordi nel vedere nello stile dell'opera un virtuoso incontro di influenze pittoriche che la rende addirittura precorritrice di tendenze neoclassiche.

³¹¹ S. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2013, pp. 163-171.

³¹² L. PASCOLI 1730-6, p.133.

³¹³ G. DE MARCHI 2008, p. 78.

14.

Madonna con bambino

VERSIONI: olio su tela, 110x76 cm, Siena, convento dell'Osservanza (Refettorio), 1704 (figg. 333-334).

DATA: 1704.

BIBLIOGRAFIA: F. BROGI 1897, p. 234; M. BERTAGNA 1963-4, II, pp. 122-3, III, pp. 116-7.

Il dipinto, inquadrato da una cornice in stucco, si trova nel Refettorio del convento di san Bernardino dell'Osservanza a Siena. La sua realizzazione è da contestualizzare nei lavori di riordino architettonico che coinvolsero l'intera struttura tra gli anni Ottanta del Seicento e il primo decennio del secolo seguente (1680-1710) (doc. c67)³¹⁴ e che riguardarono anche la mensa dei frati. Questo ambiente venne completamente ricostruito e coperto da una volta a vela lunettata. Alla chiusura del cantiere il nuovo Refettorio venne inaugurato il 3 ottobre 1704 e in quella occasione il quadro del Morandi trovò collocazione sopra la porta d'ingresso.

A seguito della soppressione napoleonica del 1810 e del sequestro del convento, il dipinto venne requisito (doc. c68)³¹⁵, per essere trasferito con gli altri nella sede dell'Accademia di belle arti e quindi restituito alla sua sede originaria nel 1822. È lì che un inventario di metà Ottocento ne confermava la presenza, parlando di una "Madonna seduta col bambino in un paesaggio fantastico" (docc. c69)³¹⁶.

L'analisi del dipinto è fortemente suggestionato dalle condizioni precarie in cui versa il dipinto, che appare oggi quasi monocromo. Ad una visione più attenta però si percepiscono, sotto spesse superfici di ingiallimento, accenti di sottile raffinatezza. Siamo al cospetto di un quadro di chiaro sapore devoto, i cui protagonisti sono la muta Madonna dalla veste atteggiata in pieghe fluenti e il bambino tra le sue braccia che salta fuori dalla tela.

La *Madonna con Bambino* dell'Osservanza di Siena è una rielaborazione in tono minore del *Riposo dalla fuga in Egitto* di collezione privata. Non si tratta però di una semplice copia, ma di un adattamento di quella invenzione a un nuovo contesto: non più l'episodio della fuga ma la rappresentazione iconica di Maria col figlio. Il paesaggio naturale è sostituito da un'ambientazione spirituale. Alle spalle delle sante figure si apre uno squarcio di cielo di morbido tono dorato, su cui emergono in trasparenza teste di angioletti.

³¹⁴ BPFMT, *Registro delle spese e dei beneficiamenti fatti colle limosine del Convento e de Benefattori particolari*, c. 16r-18r.

³¹⁵ IVI, *Libro di memorie*, c46r-v.

³¹⁶ Il dipinto, che nell'inventario del 1961 si dice recasse un'iscrizione a conferma della paternità e della datazione, è indicato nella catalogazione della Soprintendenza di Siena come opera di ambito senese. Le guide cittadine, a partire dal Romagnoli, ignorano la tela limitandosi a menzionare l'*Ultima cena* del Franci (1836, p. 81; Id., 1840, p. 73).

15.

Cristo e la samaritana

VERSIONI: **1)** olio su tela, 90x74 cm, (N. Cat. 00117091), Firenze, complesso di San Firenze (Canonica), (fig. 343); **2)** olio su tela, Mosca, Museo Pushkin, (fig. 345) **3)** olio su tela, già Roma, collezione del marchese Pallavicini; **4)** olio su tela, già Roma, collezione del marchese Torre; **5)** olio su tela, già collezione di G. M. Morandi.

DATA: 1712.

Congedo di Cristo dalla Madonna

VERSIONI: **1)** olio su tela, 90x74 cm, (N. Cat. 00117090), Firenze, complesso di San Firenze (Sala del primo piano), (fig. 344); **2)** olio su tela, già collezione di G. M. Morandi.

DATA: 1712.

BIBLIOGRAFIA: L. PASCOLI 1730-6, p. 581; A. VON BARTSCH 1978-2008 (1985), XLVII, pp. 85-6; S. RUDOLPH 1995, p. 226, n. 318; S. MELONI TRKULJA 1997, pp. 36-44 (p. 44 n. 18); G. DE LUCA 2012, pp. 180-191.

La collocazione dei due quadri conferma il rapporto decennale intrattenuto dal pittore con molte comunità italiane di san Filippo Neri e, in particolare, con quella di San Firenze a Firenze. Le identiche dimensioni delle tele (90x74 cm), solo recentemente passata dall'essere documentata come generica *Scena biblica*³¹⁷ a *Congedo di Cristo dalla Madre*³¹⁸, inducono a concludere che siano frutto di una medesima commissione. Esse vanno contestualizzate nell'ultima attività di Giovanni Maria Morandi e datate attorno ai primi anni Dieci del Settecento.

Il pittore costruisce il quadro con l'ultimo saluto di Gesù alla Madonna con una composizione di sicuro effetto sentimentale. Avvinta da un muto e dignitoso dolore, la Vergine è abbandonata sul tavolo, sopra il quale ha poggiato un libro. La sofferenza è raffinatamente composta, tanto da aver indotto chi ha catalogato il quadro in passato a vederla come dormiente. In suo soccorso la circonda una schiera di angioletti, atteggiati in un ricco campionario di pose (chi guarda al cielo, chi si asciuga le lacrime stropicciandosi gli occhi, chi spalanca le braccia verso Maria). Contraltare alla Vergine e alle creature celesti che le fanno corteo è Gesù. Sta per uscire dalla stanza, in secondo piano, e rivolge un ultimo sguardo al dolore dietro le sue spalle. La scena è scarna, limitata a pochi elementi (l'inginocchiatoio, una sedia e un cesto) che insieme al pavimento in prospettiva contribuiscono a suggerire la profondità dell'ambiente.

All'episodio evangelico del *Cristo con la Samaritana al pozzo* è dedicato il secondo quadro di San Firenze. La scena è costruita intorno al gesto allocutorio di Gesù che sta interloquendo con la donna, indicandole il regno dei cieli che l'aspetta. Il pozzo intorno a cui si svolge la scena è accuratamente

³¹⁷ S. MELONI TRKULJA 1997, pp. 36-44 (p. 44 n. 18).

³¹⁸ L'episodio è assente dai Vangeli sinottici e deriva dal trattato medievale dello Pseudo-Bonaventura (*Meditationi de la passione del nostro Signore Misser Iesu Christo*, 1308) che lo pone come originatore della Passione di Gesù.

definito come un sarcofago di marmo scolpito. Sullo sfondo un castello domina un'altura mentre alcune figure camminano in lontananza.

Se il soggetto dell'ultimo addio tra la Madonna e il figlio è documentato nella produzione del pittore soltanto da una copia in bottega ("Un quadro di tela di tre palmi rappresentante la Partenza di Christo dalla Madre con diversi Angeli, opera del medesimo, cornice indorata e intagliata"), l'episodio della Samaritana al pozzo venne affrontato dall'artista con maggiore frequenza. Stando al Pascoli, il Morandi dipinse una tela con questo tema per il marchese Pallavicini ("Fecene un altro per lo marchese Pallavicini, e vi rappresentò la Samaritana"), documentata poi nel suo palazzo romano da un inventario del 1714³¹⁹, e un'altra per il marchese Torre, presente nella sua quadreria almeno fino al 1734³²⁰. Si aggiunga a questa lista la consueta copia personale che il pittore aveva nel suo studio ("Un quadro in tela da testa in circa rappresentante la Sammaritana, copia ritocca dal signor Morandi, con cornice dorata intagliata").

Una delle tante versioni di questa nutrita serie di tele dedicate all'incontro di Cristo con la Samaritana è da riconoscere in un quadro del Museo Pushkin di Mosca. La qualità dell'opera è notevole, tanto da risultare come una "bella copia" del quadro di San Firenze. Non stupisce che sia stata attribuita al Maratti. La figura di Cristo è sicuramente la più dipendente dallo stile vivace e scultoreo del pittore di Camerano. Le affinità sembrano però concludersi qui. Il volto della Samaritana nella sua regolarità imperturbabile è molto simile a una delle *Marie al pozzo* di Ariccia, così come lo sfondo convenzionale col cielo al tramonto e il paesaggio di natura arcadica richiamano soluzioni simili già frequentate al tempo dei ritratti tirolesi.

16.

Madonna del Rosario appare a san Domenico e Misteri del Rosario

VERSIONI: **1)** Pietro Nelli e Bottega di G. M. Morandi, *Madonna del Rosario*, olio su tela, 137,5x97 cm, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo, secondo corridoio, parete sinistra (figg. 346-360); **1)** *Annunciazione*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **2)** *Visitazione*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **3)** *Natività*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **1)** *Presentazione al tempio*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **4)** *Gesù tra i dottori*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **5)** *Resurrezione*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **6)** *Ascensione*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **7)** *Discesa dello Spirito Santo*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **8)** *Assunzione della Vergine*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **9)** *Incoronazione di spine*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **10)** *Gesù nel Getsemani*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **11)** *Flagellazione*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **12)** *Incoronazione di spine*, olio su tela, diametro: 22,5 cm; **13)** *Viaggio verso il calvario*, olio su tela, diametro: 22,5 cm.

DATA: 1715.

BIBLIOGRAFIA: F. BROGI 1897, p. 300.

³¹⁹ Il dipinto è censito da un inventario del palazzo romano di Niccolò Maria Pallavicini risalente al 1714. S. RUDOLPH 1995, p. 226.

³²⁰ Un elenco di quadri del 1734 ne conferma la presenza. C. BENOCCI 2001, p. 22.

La tela principale, con il ciclo di tondi che l'accompagna, nasce per quello che fino al XVIII secolo è stato il convento domenicano di San Bernardo a Montepulciano (SI) (fig. 361). Questo venne fondato nel XVI secolo, al tempo di papa Pio V (1566-1572), per ospitare una comunità di suore domenicane e poi acquistare nel corso dei decenni seguenti anche la disponibilità della vicina chiesa di San Bernardo e la direzione di un collegio per ragazze. Nel 1786 il convento subì le soppressioni di Pietro Leopoldo e venne soppiantato da un conservatorio laico intitolato a san Girolamo che ancora oggi dà il nome alla struttura.

Le notizie contenute nell'«Inventario degli oggetti d'arte della provincia senese» di Francesco Brogi e lo spoglio delle visite pastorali avvenute nella Diocesi di Montepulciano tra il XVIII e il XIX secolo hanno chiarito quale fosse la sede originaria dei dipinti. Al piano superiore del convento esisteva, infatti, una cappella dedicata alla Madonna del Rosario adibita, per via della vicinanza ai dormitori delle suore, ad ospitare la Messa per le ammalate e l'amministrazione del Viatico (ultima Eucarestia) per le sorelle prossime alla morte. È qui che il Brogi segnalava la presenza di «15 Misteri del Rosario espressi con piccolissime figure dipinte a olio su tela (...) di pochissimo merito artistico», confermandoci anche l'esistenza del quadro mancante alla serie, quello con la *Morte di Cristo in croce*. La sottrazione del tondo deve essere avvenuta al momento della musealizzazione dei quadri, visto che la cornice attuale è più piccola dello spazio che occuperebbe il ciclo completo (fig. 362).

In maniera ancora più dettagliata le relazioni delle visite pastorali avvenute rispettivamente nel 1715 e nel 1729 (doc. c74), con i vescovi Francesco Maria Arrighi e Angelo Maria Vantini, e quelle degli anni seguenti forniscono ulteriori tasselli alla ricostruzione della storia dei tondi di Montepulciano (doc. c75). Da queste sappiamo che la cappella, «ornata con stucchi alla moderna con sedili in noce»³²¹, venne fondata dalla priora suor Maria Angelica Cocconi, appartenente ad una delle famiglie notabili della cittadina senese e accompagnata in convento da altre due sorelle, Olina e Francesca. La costruzione di questo nuovo ambiente è da mettere in relazione, quindi, con l'istituzione della Compagnia del Santissimo Rosario a Montepulciano (il 27 settembre del 1715) su concessione di Antonin Cloché, generale dell'Ordine dei domenicani. La visita pastorale dell'aprile 1715 fornisce un ulteriore *terminus ante quem*.

I lavori nella cappella procedettero di pari passo con quelli dell'adiacente chiesa di San Bernardo (fig. 363). A guidare quel cantiere, la critica è unanime, fu Andrea Pozzo (1642-1709), già attivo per il cuore della comunità domenicana di Montepulciano, ovvero la chiesa di Sant'Agnese Segni. La fabbrica di San Bernardo era ancora aperta nel 1715 e nel corso della visita pastorale di quell'anno se ne sollecitava la definitiva chiusura. Data la coincidenza di date e la responsabilità comune dei due ambienti da parte del convento di suore, si potrebbe ipotizzare che la cappella del Santissimo Rosario sia stata eretta con la

³²¹ F. BROGI 1897, p. 300.

stessa direzione (Andrea Pozzo) e maestranze della vicina chiesa (ad esempio, Bartolomeo Mazzuoli, autore degli stucchi nella chiesa e forse anche nella cappella).

Alcuni dei *Misteri del Rosario* hanno più di un'episodica affinità iconografica e compositiva con le opere del Morandi. La *Visitazione*, ad esempio, riproduce in piccolo la tela con lo stesso soggetto creata per l'altare di Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo, così come il tondo con l'*Annunciazione* miniaturizza e semplifica la composizione dipinta nella chiesa del Santa Maria della Scala a Siena, la *Discesa dello Spirito Santo* riprende l'invenzione ideata per Santa Maria in Vallicella, il *Gesù nel Getsemani* propone la stessa scena del quadro del Clifton Park Museum di Rotherham e, infine, la costruzione della *Flagellazione di Cristo* è mutuata dal dipinto pensato per la chiesa dell'Oratorio fiorentino.

Conoscendo la prevedibile facilità con cui il Morandi e i suoi aiuti riproponevano dettagli o interi progetti compositivi nell'ambito di quadri diversi, non sorprende rilevare anche in questi piccoli dipinti particolari che rimandino ad altre sue opere. Penso, ad esempio, alla figura maschile di spalle che occupa l'angolo destro nella *Predica di san Francesco di Sales* che ritroviamo nel *Gesù tra i dottori* di Montepulciano, oppure al san Giuseppe nel *Riposo durante la fuga in Egitto*, presente sempre con libro alla mano anche nel tondo della *Natività*. Si nota, infine, l'affinità tra la Madonna annunciata in uno studio per la pala di Siena e la figura della Vergine nell'*Incoronazione*.

Se almeno otto dei quattordici tondi possono risalire in maniera certa all'opera del Morandi, lo stesso può dirsi per gli altri, anche se dipendenti da opere a noi ignote. Fanno eccezione quello con l'*Incoronazione di spine* che si ispira evidentemente ad un modello tizianesco (Parigi, Musée du Louvre, già Milano, Santa Maria delle Grazie, Monaco, Alte Pinakothek) e l'*Ascensione* di matrice raffaellesca (*Trasfigurazione*, Città del Vaticano, Pinacoteca dei Musei Vaticani). Possiamo così considerare i *Misteri del Rosario* di Montepulciano come un documento aggiuntivo alle fonti scritte che ci parlano del pittore. Il gruppo di dipinti poliziani offre, infatti, un quadro complessivo, anche se di qualità non eccezionale, di gran parte della produzione del Morandi. Giudicando questi quadretti al pari di incisioni si potrebbe pensare di usarli come termini di paragone per provare a identificare sue nuove opere.

Per ovvie ragioni, innanzitutto anagrafiche (nel 1715 il Morandi aveva ben 93 anni) è da escludere anche solo la parziale autografia del pittore. Le dipendenze iconografiche e compositive dei tondi segnalano in maniera inequivocabile però che questi uscirono dalla sua bottega. Una così sistematica ripresa delle idee del maestro, senza spazio alcuno a varianti di sorta, non poteva concepirsi altrove. Tanto più che solo la cerchia di collaboratori del Morandi poteva conoscere opere come la *Flagellazione di Cristo* di San Firenze, episodicamente esposta in pubblico ma sostanzialmente inedita al mercato. Spetta allora all'allievo Pietro Nelli, che dal resoconto del Pascoli sappiamo "mandonne tre (pale) per tre altari a Montepulciano" la regia della serie, realizzata da collaboratori e allievi più giovani. A lui va attribuita questa celebrazione estrema del maestro e al suo pennello va collegata la *Trinità* nella sagrestia della

chiesa del Gesù (olio su tela, 197,2x139 cm) per completare, almeno in parte, la serie di opere dipinte dall'artista per Montepulciano.

Pale d'altare

17.

Transito della Vergine Maria

VERSIONI: **1)** olio su tela, 340x500 cm, Roma, Santa Maria della Pace, (fig. 26); **2)** olio su tela, 112x146 cm, Roma, Galleria Borghese, (fig. 27).

DATA: 1656-67.

BIBLIOGRAFIA: G. M. SILOS 1673, I, pp. 132-3/II pp. 125-6, 355; F. TITI ed. 1987, p.416; F. POSTERLA 1707, p.296; G.M. CRESCIMBENI 1720, III, p.224-8; N. PIO 1724, p.54; L. PASCOLI 1730-6, p. 579; G. VASI 1760, p.352; R. VENUTI 1767, p.191; J. J. LE FRANCAIS LALANDE 1769, III, p.585; A. NIBBY 1838, p.452; E. PISTOLESI 1841, p. 435; A. M. BESSONE-AURELJ 1915, *ad vocem*; V. GOLZIO, 1939, p.291, n.10; P. PARSI 1950, II, pp.310-11; P. DELLA PERGOLA 1955, II, n. 156, p.107, p. 225 n.96; E. K. WATERHOUSE, 1967, p.118; C. MONBEIG GOGUEL 1981, p.196; G. AGOSTI 1984, pp. 45-72; E. SCHLEIER 2010, p.64.

In merito all'esordio romano del Morandi, Lione Pascoli riferisce che questo avvenne grazie alla mediazione del duca Salviati e di Giulio Rospigliosi. Si era pensato inizialmente alla chiesa di San Carlo de' Catinari. Naufragato il progetto, al Morandi era stata affidata la commissione per un quadro alla Pace. L'opera era una delle tele commissionate da Alessandro VII per la parete superiore dell'ottagono della chiesa al tempo dei restauri sovrintesi da Pietro da Cortona, responsabile all'interno dell'ammodernamento della cupola (decorazione del tamburo e della volta a padiglione)³²².

La tela, come le altre dipinte in questa occasione, andava a sostituire le altrettante scene mariane che si trovavano sulle pareti dell'ottagono, opere di Baldassarre Peruzzi, di Francesco Salviati e di Sebastiano del Piombo³²³. Di queste soltanto la *Presentazione della Vergine al tempio* del pittore senese conservò la sua collocazione originaria, pur subendo interventi di reintegro ad opera di Lazzaro Baldi³²⁴.

Se al Morandi spettò figurare la scena del *Transito della Madonna*, gli altri due pittori coinvolti furono Carlo Maratti, autore della *Visitazione*³²⁵, e Raffaello Vanni, responsabile della *Natività della Vergine*.

Il biografo Pascoli lega alla creazione della prima opera pubblica del Morandi una genesi complicata. Il pittore sarebbe incappato in una difficile crisi creativa, al punto da elaborare e rilavorare il quadro più

³²² P. PORTOGHESI 1962, pp. 840-51.

³²³ I dipinti erano stati realizzati per conto del protonotario apostolico Filippo Sergardi (1466 – post 1541). G. VASARI 1568, p. 572; I. UGURGIERI AZZOLINI 1649, II, p. 350; G. MANCINI 1956, I, p. 284; G. B. MOLA, K. NOEHLES (a cura di) 1966, pp. 106-7.

³²⁴ B. AGOSTI 2014, pp. 39-44.

³²⁵ G. P. BELLORI 1672 (ed. 2009), II, p. 583.

volte, fino a lasciarlo incompleto e riprenderne la lavorazione al ritorno dal soggiorno viennese. Non sappiamo quanto questo racconto risponda al topos, frequentissimo nei medaglioni biografici degli artisti, secondo il quale la creazione di un'opera importante era sempre frutto di grande preoccupazione. Quello del Morandi era sì l'esordio in pubblico, tardivo rispetto agli standard, ma soprattutto la prima grande occasione che il ritrattista dei cardinali romani aveva di dipingere una tela così grande ed elaborata. Considerando che nel 1661 i quadri dell'ottagono non erano ancora stati completati³²⁶, si può almeno ridimensionare il resoconto dei biografi, differendo la commissione della tela di qualche anno e attribuendo la primogenitura in pubblico alla *Visitazione* del Popolo. È probabile che ritardandosi la possibilità di consegnare il suo dipinto (quello del Vanni doveva essere completato nell'aprile 1666³²⁷), il Morandi abbia preferito cogliere l'occasione del viaggio in Tirolo nel 1664, rimandando il completamento della tela al ritorno in Italia.

Non abbiamo informazioni sulla data precisa in cui l'opera venne collocata in sede. Le notizie fornite dal diario di papa Alessandro VII lasciano comunque intendere che almeno le altre due tele fossero esposte in chiesa nel gennaio 1667, quando il papa in compagnia del priore Giovanni Bichi e del fratello Mario visitò Santa Maria della Pace per vedere le "pitture" (doc. c9)³²⁸. Sotto questa luce, il lavoro del Morandi non risulterebbe così tardivo come il Pascoli vorrebbe far credere.

Il primo pagamento per il *Transito della Vergine* è documentato nel 1656 (100 scudi). Ancora nel 1661 il pittore era risarcito di ulteriori 100 scudi mentre dieci anni dopo (1671), quando ormai l'opera doveva fare bella mostra in chiesa, riceveva gli ultimi 50 scudi. Le fonti non mancano di riferire che questa "moltissimo piacque a Sua Santità ed a tutti gl'intendenti e professori spassionati"³²⁹.

Nel quadro di Santa Maria della Pace il Morandi vuole evidentemente ricreare una continuità narrativa con gli altri episodi mariani dell'ottagono. Il punto di riferimento è senz'altro la *Presentazione al Tempio* del Peruzzi. Non solo pare che il pittore ambienta la sua scena nell'interno di cui il senese aveva rappresentato l'esterno, ma riprende anche alcune figure dell'altra rappresentazione come l'uomo che legge un libro abbandonato a terra, variato secondo un'ispirazione carraccesca (*Cristo e l'adultera*, Milano, Pinacoteca di Brera).

Al centro di un indefinito stanzone Maria sta spirando. Poggiata su un talamo scolpito come fosse un sarcofago, la donna volge languidamente gli occhi al cielo e pare tremare. Attorno a lei gli apostoli, tra cui si riconosce san Pietro, partecipano in silenziosa ammirazione. Un gruppo di donne sulla destra dignitosamente rende chiara la drammaticità del momento. Ritroviamo tra queste la madre che invita il figlio all'attenzione, come nella *Predica di san Francesco di Sales*.

³²⁶ M. V. BRUGNOLI 1973, pp. 113-122.

³²⁷ In quell'occasione Alessandro VII, accompagnato dal pittore senese e dal cardinale Altieri visitò il cantiere della Pace per ammirare la *Natività della Vergine*. R. KRAUTHEIMER, R. B. S. JONES 1975, p. 199-236 (p. 215).

³²⁸ IBIDEM.

³²⁹ L. PASCOLI 1730-6, p. 580.

Una certa eleganza nei gesti ed un tenore emotivo austero, che richiama quale modello di misurata espressione degli affetti l'*Estrema unzione* e la *Morte di Germanico* del Poussin (Minneapolis, Institute of Art), definiscono la scena: l'uomo al capezzale della Madonna cerca una distrazione dal finire della sua vita e dal contesto di sofferenza che lo circonda guardando un libro. E in fondo questo sembra essere il tratto comune dei quadri dell'ottagono della Pace, ovvero un tono classicista nelle scene e nei modi delle figure. Il quadro del Morandi è, con quello di Raffaello Vanni, l'unico collocato in interno. L'arco sulla destra, con un portico in stile corinzio, è l'unica concessione ad uno spazio aperto.

Alla fase preparatoria cui accennano le fonti biografiche ("mutò, e rimutò più, e più volte il disegno finchè soddisfattosi principiò immediatamente l'abbozzetto, e terminandolo diede vita al quadro") si riferisce probabilmente il quadro della Galleria Borghese a Roma. Il dipinto proviene dalla quadreria Salviati, donato proprio dal Morandi nel suo testamento. Il quadro della Pace, così faticosamente elaborato e fonte di preoccupazioni per il pittore, rappresentava nella sua riproduzione in piccolo il senso di gratitudine verso chi gli aveva non solo offerto l'opportunità ma anche l'incoraggiamento per affrontarla, dando così un senso particolare al quadro della Galleria Borghese.

La tela, protagonista anche di un epigramma di Giovanni Michele Silos (doc. a18) che celebra la vivezza dei colori e l'abilità del pittore nel figurare "il venir meno dell'alma Vergine che muore", è ricordata ancora nella collezione Salviati in un inventario del 1749 (doc. c10). Per via ereditaria il dipinto arrivò, poi, nelle proprietà Borghese dove appare elencato per la prima volta nel Fidecommisso del 1833 come opera di Carlo Maratti, attribuzione ripetuta da Giovanni Piancastelli in quello del 1891. Adolfo Venturi fu il primo a riferirla al Morandi e anche Roberto Longhi confermò l'attribuzione. Al 1804 risale un restauro della tela come si evince da una ricevuta di pagamento "per aver foderato un quadro rappresentante il Transito della Madonna", a cui fece seguito un altro intervento di restauro nel 1950.

È da segnalare un disegno a matita nera proveniente dalla collezione di Pierre Crozat e raffigurante la testa della Vergine spirante (fig. 28) come una delle tracce della fase creativa dell'opera. Molto vicina alla traduzione dipinta è l'espressione sofferente della donna, con gli occhi al cielo. Allo stesso particolare è dedicato un disegno con testa femminile del Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (fig. 29), interessante testimonianza dell'influenza della statuaria classica sulla pittura del Morandi.

Dal quadro di Santa Maria della Pace Pietro Aquila trasse un'incisione (fig. 31)³³⁰. Si ispira alla composizione un curioso disegno a grisaille venduto in asta (255x175 mm, Londra, Sotheby's 2013, lotto 316, già Londra, Phillips, 8 luglio 1992, lotto 171, fig. 30), prima con l'attribuzione a Ciro Ferri e poi allo stesso Morandi o in alternativa a Claude Saint-Paul (Simpol, 1666-1717).

³³⁰ Il *Transito della Vergine*, giudicato tra le migliori opere del Morandi, è citato in tutte le guide storico-artistiche di Roma dalla fine del XVII secolo in poi. F. TITI 1686, p. 387; F. POSTERLA 1707, p. 296; G. VASI 1760, p.352; R. VENUTI 1767, p.191; J. LE FRANCAIS LALANDE 1769, III, p.585; A. NIBBY 1838, p.452; E. PISTOLESI 1841, p. 435; P. PARSI 1950, II, pp.310-11.

Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta

VERSIONI: **1)** olio su tela, 300x190 cm, Roma, Santa Maria del Popolo (fig. 32); **2)** olio su tela, 145x97 cm, Milano, Altomani&Sons (fig. 33); **3)** Copia da G. M. Morandi, olio su tela, Colleparado (FR), chiesa di san Bartolomeo, sagrestia (fig. 34); **4)** Copia da G. M. Morandi, olio su tela, Cremona, chiesa di sant'Ilario, (fig. 35); **5)** Copia da G. M. Morandi, olio su tela, 109x70,5 cm, Roma, Minerva auctions (fig. 36).

DATA: 1657-9.

BIBLIOGRAFIA: G.B. MOLA ed 1966, p. 108-9; F. TITI ed. 1987, p.389; F. POSTERLA 1707, p.449-50; G.M. CRESCIMBENI 1720, III, p.224-8; N. PIO 1724, p.54; ROMA AMPLIATA... 1725, p.157; G. P. PINAROLI 1725, p.306; L. PASCOLI 1730-36, p.578-81; G. VASI 1760, p.13; R. VENUTI 1767, p.162; J. LE FRANÇAIS LALANDE 1769, III, p.554; A. NIBBY 1838, p.459; E. PISTOLESI 1841, p.61; G. CUGNONI 1883, p.539; R. COLANTUONI 1899, p.110; E. LAVAGNINO 1928, p. 3; P. PARSI 1950, II, p.317-8; E. BENTIVOGLIO 1976, p.64; R. KRAUTHEIMER 1976, p. 204, n.67; P. COEN 2004, p.430; G. BENEDICENTI 2011, pp. 32-3.

Giovanni Morandi dipinse la *Visitazione* per uno degli altari del transetto di Santa Maria del Popolo³³¹. È possibile seguire la genesi di quei lavori nel diario di papa Alessandro VII che nel dicembre 1656 dava incarico al Bernini di liberare gli altari del transetto dei depositi preesistenti e il 21 gennaio 1657 concordava con l'architetto i pittori che avrebbero creato le pale per le nuove mense, scegliendo il concittadino Bernardino Mei e il "pittore del duca Salviati", ovvero il Morandi (doc. c11)³³². Che il pontefice senese si riferisse a lui segnando il nome del suo mecenate, il duca Jacopo, è una esplicita conferma del ruolo che questi ebbe nel far guadagnare al suo protetto sempre più spazio nelle committenze artistiche romane. Non stupisce quindi il tono orgoglioso con cui il duca aggiornava Leopoldo de' Medici del crescente successo professionale dell'artista in una missiva del 1657. Nella lettera il nobile fiorentino non mancava di segnalare che Giovanni Maria aveva pure "havuto dalla Santità sua una tavola alla Madonna del Popolo nelle nuove cappelle" (doc. c5).

L'opera del Morandi era destinata all'altare della Visitazione, eretto nel 1658 per conto di Agostino Chigi. In contemporanea il Mei dipingeva la *Sacra famiglia e i simboli della passione* per l'altare della Pietà di patronato del cugino Flavio. I temi delle figurazioni, già sperimentati insieme nella cappella Chigi del Duomo di Siena³³³, si inserivano coerentemente con la dedicazione mariana della chiesa del Popolo.

³³¹ Per molto tempo, e a volte ancora oggi, il *Martirio di San Lorenzo* di Daniel Seyter nella cappella Cybo è stato attribuito al Morandi. La sbagliata catalogazione deriva da un errore contenuto nella guida di Filippo Titi del 1686. Sebbene il refuso fosse corretto già alla fine del libro, molte opere periegetiche (Francesco Posterla, Erasmo Pistolesi, Antonio Rufini, Giuseppe Vasi, Antonio Nibby) hanno perseverato a vedere nel pendant del *Martirio di Santa Caterina* una creazione del pittore fiorentino.

³³² R. KRAUTHEIMER, R. B. S. JONES 1975, p. 199-236 (p. 204, n. 67).

³³³ Sul programma iconografico a tema mariano di Santa Maria del Popolo e in particolare su possibili confronti tra la decorazione della cappella del Voto nel Duomo di Siena e le scelte figurative delle testate del transetto della chiesa romana si vedano: F. ACKERMANN 1996, pp. 369-426; D. GALLAVOTTI CAVALLERO, *Le sculture di Gian Lorenzo Bernini e della sua scuola*, in I. MIARELLI MARIANI, M. RICHIELLO 2009, II, pp. 601-18.

Per le due opere, accompagnate da altrettante coppie di angeli marmorei che fingevano di poggiarle sull'altare (nel caso della *Visitazione* sono opera di Ercole Ferrata e Arrigo Giardè), i pittori vennero retribuiti con 200 scudi, saldati al Morandi il 21 agosto 1659 (doc. c12)³³⁴. Nell'ottobre successivo i lavori si avviavano alla conclusione con gli ultimi pagamenti per i due altari³³⁵.

Come per molte delle sue prime creazioni, Giovanni Maria ambienta l'episodio evangelico (Lc 1, 39-56) in un contesto arcaizzante, attento a ricostruire una scenografia all'antica. Il pittore fissa su tela una variante del tema della visita della Vergine all'anziana cugina, preferendo alla più convenzionale scena dell'abbraccio tra le due, il momento successivo in cui Elisabetta invita Maria nella propria casa. La scelta è sicuramente curiosa, considerando che è in quell'incontro, durante il quale si verifica il primo riconoscimento della natura divina della gravidanza di Maria, che risiede l'importanza dell'episodio. Non sono molti i precedenti raffrontabili a questa soluzione e tra questi c'è di sicuro la tela analoga del Guercino per la cattedrale di Reggio Emilia (oggi Rouen, Musée des beaux-arts, fig. 37).

La Vergine, al centro della tela, sta salendo le scale. La sua figura monumentale, dal profilo regolare di una statua greca, è bloccata nel movimento. Le pieghe del manto blu vivido si affastellano in forme concave, richiamando un possibile ricordo fiorentino del pittore, l'*Erodiade con la testa del Battista* nel quadro di Fabrizio Boschi del Musée des beaux arts di Chambéry (fig. 38). Elisabetta, porgendole la mano, la invita ad entrare nella sua dimora, classicamente introdotta da un colonnato ionico come un tempio antico. Il clima dell'incontro è scandito da una sorta di cerimoniale regale, tanto che nei gesti misurati delle due donne che appena si sfiorano pare di rivedere la stessa delicatezza dell'incontro tra Cesare e Cleopatra di un quadro di Pietro da Cortona (Lione, Musée des beaux arts, fig. 39). In secondo piano i rispettivi mariti si danno il benvenuto mentre un'anonima figura assiste alla scena.

L'episodio accade in un contesto ricostruito con spirito archeologico. Sullo sfondo si intravedono edifici in cui sono stati riconosciuti richiami espliciti a monumenti romani, come Castel sant'Angelo e il tempio del Foro Boario.

La natura divina dell'evento è sottolineata dalla presenza celeste nell'angolo superiore della tela. Gli angioletti alati si affacciano dalle nubi per godere dell'incontro. In primo piano una coppia di pargoli gioca con una corona di fiori. Uno di questi volge lo sguardo al fedele, invitandolo al coinvolgimento. Se la posa scultorea di Maria può essere interpretata come una citazione di uno degli angeli dell'altare, il putтино di spalle privo di ali, è stato riconosciuto come un richiamo a quello che regge il nuovo organo berniniano nel transetto sinistro.

³³⁴ G. CUGNONI 1883, pp. 139-172, 497-539. E. BENTIVOGLIO 1976, p. 64.

³³⁵ A. ANGELINI 1998, p. 152.

Un bozzetto della pala del Popolo è stato esposto alla mostra “Il fin la meraviglia. Splendori della pittura nell’età barocca” di qualche anno fa³³⁶. Rispetto alla versione definitiva, con la quale non presenta sensibili cambiamenti, lo stile è più pastoso, le forme meno compatte.

Uno foglio acquerellato conservato nel Fondo disegni antichi dei Musei civici di Reggio Emilia (fig. 42) documenta un duplicato grafico della *Visitazione*. La composizione della scena, e soprattutto il nucleo con le due protagoniste, è sostanzialmente fedele alla traduzione dipinta. Le pose di san Giuseppe e di san Zaccaria sono invece differenti, così come lo sfondo è più semplicemente coperto da fronde. Assumono pose più vivaci anche gli angioletti, appena accennati, del registro superiore. Si trova, infine, a Lipsia, una coppia di studi grafici concentrati su altrettanti dettagli della pala del Popolo: uno analizza i puttini in primo piano, l’altro il panneggio della Vergine in movimento (figg. 40-41).

La presenza del dipinto in prossimità di Porta del Popolo, il primo approdo romano degli stranieri arrivati a Roma, ha favorito la sua fama e la sua ricorrenza in opere di carattere periegetico come le guide di Ridolfino Venuti, Giovanni Pietro Pinaroli e Francesco Posterla (doc. c13).

In considerazione dell’importanza della commissione, il Morandi replicò più volte la composizione della *Visitazione*. Il mercante d’arte Giuseppe Sardi ne possedeva una copia, stimata uno scudo e ottanta baiocchi; un’altra era documentata a Siena, nelle proprietà di Filippo Tolomei nel 1739 (doc. c14). Confermano la prassi di replicare le invenzioni di maggiore successo le tante copie, nessuna attribuibile alla diretta mano del pittore, in diverse chiese italiane e in varie vendite d’asta. Curiosa testimonianza della fortuna iconografica del dipinto è poi una *Visitazione* che mescola le due tele di soggetto analogo realizzate dal Morandi per Santa Maria del Popolo e dal Maratti per Santa Maria della Pace. Il dipinto (olio su tela, 166x128 cm fig. 43), opera di un modesto artista marchigiano, si trova nella chiesa della Santissima Annunziata di Morro d’Alba (AN).

19.

Annunciazione

VERSIONI: **1)** olio su tela, 232x396 cm, Siena, chiesa della Santissima Annunziata dello Spedale di Santa Maria della Scala (fig. 166) **2)** olio su tela, Pistoia, chiesa della Santissima Annunziata.

DATA: 1676.

BIBLIOGRAFIA: G. GIGLI 1723, p. 117; A. CHIUSOLE 1782, p.185; G. FALUSCHI 1784, p.49; E. ROMAGNOLI 1861, p.20; H. VOSS 1924, pp. 492-3; U. MORANDI - A. CAIROLA 1975, p.96; E. SCHLEIER 1992, pp. 15-25; H. POMMIER 1996, n. 46; R. SANSONE 2000, pp. 488-489, A. FORLANI TEMPESTI 2003, p.21; G. DE LUCA 2010, p. 52-60; E. SCHLEIER 2010, pp. 60-65.

Prima opera senese di una lunga serie di quadri dipinti dal Morandi per la città toscana (*Apparizione della Vergine e della Trinità a san Filippo Neri* nel Duomo, la *Madonna con bambino* nel convento dell’Osservanza,

³³⁶ P. COEN 2004, p. 430.

la *Predica di san Francesco di Sales* in San Bernardino alle volte), la tela fu commissionata per la chiesa della Santissima Annunziata del Santa Maria della Scala.

Il dipinto nasceva nel contesto di lavori di rinnovamento della chiesa voluti da Agostino di Augusto Chigi, rettore dello Spedale tra il 1598 e il 1639 e zio del futuro Alessandro VII. Questi aveva lasciato per testamento la somma di 5000 scudi per la costruzione di tre altari, uno maggiore e due laterali, specificando anche i soggetti delle future pale. Le ultime volontà del Chigi vennero finalmente realizzate a partire dal 1670, quando tre scalpellini della famiglia Mazzuoli (Francesco, Giovanni Antonio e Agostino) si misero all'opera per l'erezione degli altari. Ciro Ferri (*Visione di Santa Teresa*), Pietro Locatelli (*Assunzione di Maria Vergine*) e il Morandi dipinsero le tre pale a tema mariano. Per la sua *Annunciazione*, il pittore ricevette da Agostino Chigi 200 scudi, tra il maggio 1676 e il marzo 1677 (doc. c42).

Il dipinto, che Erich Schleier definiva entusiasticamente come uno dei migliori del Morandi³³⁷, rappresenta la Vergine, in basso a destra, in atteggiamento di umile prostrazione al cospetto del messo celeste che le è apparso. L'arcangelo Gabriele, figura dalla fisionomia carraccesca (si confronti con l'Adone dipinto con Venere nel quadro conservato al Prado di Madrid), sta rivolgendo il suo messaggio alla Vergine. Con la mano destra tiene il giglio mentre con la sinistra indica Dio padre e lo Spirito santo che occupano, accompagnati da una schiera di angeli, il registro superiore della tela. La scena è saturata di una luce paradisiaca, che da Dio e dalla colomba si diffonde sull'angelo e su Maria. Lo spettacolo sacro ha luogo su un palcoscenico indistinto, in cui il pavimento quadrettato suggerisce la profondità dello spazio.

Un'opera così attentamente articolata non poteva non essere stata preceduta da una lunga ed elaborata fase preparatoria. All'ideazione dell'*Annunciazione* di Siena sono da riferirsi due disegni compositivi conservati a Colonia (Wallraf-Richartz Museum, figg. 167, 169-170). Il primo di questi ripropone, con un tono di maggiore libertà formale, alcune delle idee cristallizzate poi sulla tela: l'Angelo annunciante appena atterrato su una nube, la Vergine con le mani raccolte sul petto e gli angioletti muti spettatori della visione.

Due studi, limitati all'ideazione della singola figura della Vergine sono conservati a Lipsia (Museum der bildenden Künste, fig. 168) e presso il Musée des beaux arts di Orléans.

Una copia della pala, opera di bottega, si trova a Pistoia e ripropone la medesima composizione del dipinto originale, ma sviluppando la scena in orizzontale ed eliminando il registro superiore con la corte celeste. A testimonianza della piccola fortuna riscontrata dalla composizione della tela in ambito senese, si segnala la modesta reinterpretazione del pittore Antonio Buonfigli (1680-1750) per la chiesa della compagnia di San Giovanni Evangelista a Monastero (olio su tela, 240x230 cm, fig. 171).

³³⁷ E. SCHLEIER 2010, pp. 60-65.

20.

Annunciazione

VERSIONI: olio su tela, Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia (fig. 181).

DATA: 1679-80.

Sposalizio della Vergine

VERSIONI: **1)** olio su tela, Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia (fig. 182); **2)** olio su tela, 75x47 cm, Finarte Semenzato, 23 giugno 2003, lotto 193 (fig. 187); **3)** G. M. Morandi (copia da), olio su tela, 70x50 cm, Cambi aste, 13 marzo 2014, lotto 570 (fig. 189); **4)** olio su tela, già Roma, collezione Sforza Cesarini.

DATA: 1681-4.

BIBLIOGRAFIA: F. POSTERLA 1707, pp. 299-300; G. M. CRESCIMBENI 1720, III, pp. 224-8; N. PIO, R. ENGASS (a cura di) 1977, p. 54; L. PASCOLI, V. MARTINELLI (a cura di) 1730-36 pp. 578-81; A. NIBBY 1838-1841, p. 364; G.B. MORONI 1840-1879, XXIX, p. 111; J. SCHMIDLIN 1906, p. 513; A. M. BESSONE-AURELJ 1915, *ad vocem*; P. PARISI 1950, II, p. 369; L. LORIZZO 2013, pp. 241-56.

La sagrestia (figg. 193-194) della chiesa della Nazione tedesca è un grande ambiente a pianta ottagonale progettato dall'architetto Paolo Marucelli tra il 1635 e il 1644. Secondo il programma iconografico definito in quegli anni dai provvisori della chiesa, i rilievi in stucco e in marmo avrebbero celebrato la confraternita, richiamata dai papi tedeschi in stucco, in alto accanto alle finestre (opere di Matteo Damicelli, Gabriele Renzi e Jacopo Antonio Fancelli). Le decorazioni pittoriche invece sarebbero state dedicate alla titolare della chiesa, cioè la Madonna. Così, tra il 1638 e il 1639, Giovanni Francesco Romanelli dipinse sulla volta l'*Assunzione della Vergine in cielo* (fig. 183)³³⁸. Il progetto si sarebbe concluso con quattro dipinti ancora a tema mariano sulle pareti, sopra le porte di accesso. Questi vennero affidati prima al pittore fiammingo Karel Philips Spierincks (1600 ca.-1639) e, dopo la sua prematura morte, a quattro artisti tedeschi (Joos de Pape³³⁹, Louis Primo Gentile, Gilles Backarel e Johannes Hoeck), senza però essere alla fine realizzati. Solo dopo una quarantina di anni si decise quindi di completare la decorazione dell'ambiente.

I primi artisti coinvolti furono Giovanni Maria Morandi e il ferrarese Giovanni Bonati (1635-81). Il primo fu autore del quadro con l'*Annunciazione* e il secondo di quello con la *Visitazione a sant'Elisabetta* (fig. 184). Tra l'ottobre e il novembre del 1679 i due ricevettero un acconto di 100 scudi ciascuno, mentre nel giugno seguente il debito fu saldato definitivamente con il versamento di 150 scudi l'uno (doc. c45)³⁴⁰. I provvisori dovettero apprezzare il lavoro svolto dai due pittori (o forse gli accordi lo prevedevano sin dall'inizio) e chiesero ad entrambi di replicare con due tele per gli altri spazi da riempire. Così fu per Giovanni Bonati che nel 1680 fu pagato 100 scudi per una pala mai realizzata per

³³⁸ L. SALERNO 1963, p. 10; D. BATORSKA 1976, 321, pp. 63-4.

³³⁹ Joos de Pape morì nel 1646 e fu sostituito da Matteo Buccioni.

³⁴⁰ L. LORIZZO 2013, pp. 241-256.

la morte del pittore qualche mese dopo; così fu per il Morandi che dal 1681 lavorò al secondo dipinto con lo *Sposalizio della Vergine*. Nel giugno di quell'anno il pittore fiorentino ricevette un anticipo di 100 scudi per il quadro da farsi e poi ancora nel 1683 e nel 1684 i restanti 150 scudi (doc. c46)³⁴¹.

Impegnato nel restauro della Pala Fugger di Giulio Romano (*Sacra famiglia con san Giovannino, san Giacomo Maggiore e san Marco*) che in questi anni era sull'altare della sagrestia³⁴², Carlo Maratti fu chiamato a sostituire il Bonatti nella primavera del 1682³⁴³. L'opera con la *Natività della Vergine* venne effettivamente realizzata e il pittore marchigiano ricevette tra il maggio del 1682 e il giugno dell'anno seguente 200 scudi. In considerazione del suo prestigio sul mercato però il Maratti dovette chiedere una ricompensa decisamente superiore rispetto a quella dei suoi colleghi. Così, come ricorda Bellori, nel 1685 gli accordi naufragarono e i provvisori di Santa Maria dell'Anima preferirono investire il denaro del quadro “in una vigna a Genzano, essendo quel vino buono”³⁴⁴. L'opera venne poi comprata dal conte tedesco Friederich Christian di Schamburg-Lippe ed è stata fino a qualche anno fa presso il suo castello di Bückeburg, in Bassa Sassonia, quando è passata in asta (fig. 185).

Alla fine, il quarto dipinto (fig. 186) fu affidato ad un artista già al lavoro nel cantiere della sagrestia, Gilles Hallet (1620-94) che nel 1683 aveva dipinto sei quadretti ovali sotto le volte (con Dio, lo Spirito Santo e quattro santi) e che tra il 1685-6 consegnò il suo quadro. Nell'edizione del 1686 della sua guida di Roma, Filippo Titi menziona le due opere del Morandi “nella muraglia dalla parte dell'Evangelio” e dall'altra parte quella di Bonati, definite “opere tutte degne di essere vedute”, mentre quella di Hallet non era ancora in sede (“...e quello che manca lo conduce Monsú Alé con la Natività di Maria Vergine”)³⁴⁵. I lavori nella sagrestia si concluderanno con quattro coppie di aquile imperiali in rame dorato collocate sopra i quattro dipinti (1687-9).

La composizione dello *Sposalizio della Vergine* è essenziale, con al centro l'unione delle mani di Maria e Giuseppe mediata dal sacerdote e due gruppi di astanti alle loro spalle: tre donne dietro la Vergine e due uomini al lato dello sposo. In alto trovano posto la colomba dello Spirito Santo e tre angioletti: uno si affaccia verso la cerimonia, un altro ha il giglio della purezza e l'ultimo getta fiori.

Del dipinto esistono uno studio compositivo conservato a Berlino (Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv. KK 321-1988, fig. 188)³⁴⁶, identico all'opera finita, tranne che per piccoli cambiamenti e per una definizione delle forme meno precisa, e alcuni disegni preparatori per i putti che

³⁴¹ IBIDEM.

³⁴² Danneggiata a causa di un'inondazione nel 1599, l'opera era già stata sottoposta al restauro di Carlo Saraceni tra il 1616 e il 1617. L'opera, nata per un altare della chiesa, venne esposta in sagrestia fino a che fu stata sostituita dall'*Educazione della Vergine* attribuita a Theodor Van Loon (1628-9).

³⁴³ G. P. BELLORI 1672 (ed. 2009), II, p. 613.

Sul quadro: H. VOSS 1924, p.596; A. BROGI 2004, 53, pp. 39-58; ID. 2004, 55-6, pp. 89-138.

³⁴⁴ G. P. BELLORI 1672 (ed. 2009), p. 613.

³⁴⁵ F. TITI, ed. 1987, p. 383.

³⁴⁶ E. SCHLEIER 1992, pp. 15-25.

svolazzano sopra la scena. Dello *Sposalizio della Vergine* di Santa Maria dell'Anima un bozzetto è citato negli inventari della quadreria Sforza Cesarini a Roma, nel 1687 e nel 1713 (doc. c47)³⁴⁷. Negli anni sono emerse almeno tre piccole copie di bottega del dipinto: una è segnalata nella collezione di Fabrizio Lemme, una seconda è passata in asta da Finarte Semenzato nel 2003 e infine un'ultima, dalle forme decisamente stentate, presso la casa d'aste Cambi nel 2015.

L'*Annunciazione* di Santa Maria dell'Anima va inevitabilmente messa in relazione con l'altra *Annunciazione* del Morandi, realizzata appena tre anni prima per Siena. La composizione della prima, complici le differenti dimensioni, è più semplice: la parte superiore, occupata da un numero inferiore di angeli, è priva della figura di Dio padre. Molto più forte è invece il senso di un'apparizione improvvisa nella posa della Vergine che si volta all'angelo appena atterrato. Se nella pala di Siena Maria era ritratta nella fase che fra Roberto Caracciolo definiva di "humiliatione", cioè di prostrazione e accettazione del proprio destino, nel quadro romano la Vergine è invece nel momento della "conturbatione", nell'incredulità conseguente all'apparizione miracolosa.

Al momento preliminare dell'*Annunciazione* appartiene un disegno conservato presso il Wallraf-Richartz Museum di Colonia (fig. 190). La composizione risulta riversata, ponendo la Vergine Maria a sinistra e l'arcangelo a destra. Se la prima assume una posa totalmente diversa, spalancando le braccia davanti al leggio da cui è stata distolta, è l'angelo annunciante a mostrare grandi affinità con quello dipinto in Santa Maria dell'Anima. Questi è sospeso a mezz'aria su una nube e invita Maria a guardare al cielo, popolato dal Creatore e da una nutrita corte paradisiaca.

Ad un'*Annunciazione* dipinta dal Morandi si ispira anche un'incisione ad acquaforte e all'acquatinta (fig. 192)³⁴⁸, opera di Nicolas Le Sueur (1691-1764), stampata per conto del conte di Caylus come riporta l'iscrizione alla base. Un esemplare di questa stampa era nella collezione di Pierre Crozat e, in generale, questa ebbe grande diffusione come dimostra pure un disegno venduto da Christie's (fig. 191).

21.

Apparizione della Vergine e della Trinità a san Filippo Neri

VERSIONI: **1)** olio su tela, 310x220 cm, Siena, Battistero di san Giovanni (fig. 195); **2)** olio su tela, 89,5 x 58,7 cm, Cambridge, Fitzwilliam Museum (fig. 200); **3)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 122x83 cm, Firenze, villa Medicea di Poggio Imperiale; **4)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, Roma, convento di Santa Maria in Vallicella (figg. 207-208); **5)** olio su tela, già Roma, collezione Sforza Cesarini.

DATA: 1680.

BIBLIOGRAFIA: P. G. BACCI 1818, p.26; F.R. EARP 1902, p.39; P. BACCI 1931, pp.4-6; J.W. GOODISON 1967, pp.129-30; E. CARLI 1979, p. 138; G. SESTIERI 1994, p.144; R. SANSONE 1995, p.568-70; E. SCHLEIER 1998, pp.247-76; R. SANSONE 2000,

³⁴⁷ C. BENOCCI 2001, p. 2, n. 45, p. 118, n. 35.

³⁴⁸ E. BÉNÉZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*, Gründ, Paris 1976, II, p. 609; R. PORTALIS, *Les graveurs du XVIII^e siècle*, L'Echelle de Jacob, Paris 2001, I, p. 338.

p.489-491; C. BENOCCHI 2001, pp.101-28; A. ELLIS 2006, p.3; P. AGNORELLI 2008, p.52-60; G. DE LUCA 2010, p.52-60; E. SCHLEIER 2010, pp. 60-65.

La pala trae spunto da un episodio tramandato dall'agiografia filippina. La notte di Pentecoste del 1544, nelle catacombe di san Sebastiano sull'Appia antica il santo avrebbe assistito ad una miracolosa discesa dello Spirito Santo. Lo straordinario evento sarebbe non solo all'origine della fondazione dell'Oratorio ma avrebbe anche inciso in maniera determinante sulla salute del santo, provocandogli le famose palpitazioni che l'accompagnarono per il resto della vita³⁴⁹.

È decisamente interessante notare la brevità con cui questo aneddoto è accennato nelle prime edizioni della vita di san Filippo di Pietro Giacomo Bacci (doc. c48)³⁵⁰ e nella testimonianza di Federico Borromeo alla causa di canonizzazione. Per contro molto dettagliate sono invece le versioni offerte da fonti più tarde, come l'edizione postuma del Bacci del 1678 in cui si racconta che l'episodio della Pentecoste in San Sebastiano e della frattura delle costole fu serbato in segreto da Pietro Consolini³⁵¹, uno dei discepoli del Neri. Giunto alla fine dei suoi giorni, il padre avrebbe raccontato a Mariano Sozzini, oratoriano senese allora novizio (siamo quindi nei primi anni Quaranta, tra il 1641, anno in cui Sozzini fu ammesso all'oratorio e il 1643, anno della morte del Consolini) "com'essendo san Filippo alle catacombe di san Sebastiano e quivi chiedendo a Dio con fervida oratione il suo divino Spirito, scese dal cielo un globo di fuoco che, penetrandogli per le fauci dentro al petto, portò al suo cuore un tal incendio d'amor divino che, mancandogli le forze per sostenerlo, ne cadde in terra svenuto e in questo beato assalto del celeste amore, restò con le due coste vicino al cuore rotte e inarcate, acciocchè con quella apertura e dilatazione, si desse refrigerio al cuore in quegli eccessivi ardori" (doc. c49)³⁵². Questa versione dei fatti attribuisce quindi al Sozzini la responsabilità della divulgazione del miracolo di san Sebastiano così come venne poi cristallizzato sulla tela del Morandi. In considerazione dei rapporti intercorsi tra quest'ultimo e il religioso, che da lui si fece ritrarre, e della perfetta corrispondenza della composizione del quadro col resoconto dei fatti attribuito al Sozzini, si può ipotizzare che sia stato il senese a indirizzare il pittore nella realizzazione della pala.

³⁴⁹ P. G. BACCI 1818, p. 26.

³⁵⁰ P. G. BACCI, *Vita del beato Filippo Neri Fiorentino fondatore della Congregazione dell'Oratorio. Raccolta da' processi fatti per la sua canonizzazione da Pietro Iacomo Bacci Aretino...*, appresso Andrea Brugiotti, 1622, p. 13

³⁵¹ Per volere di san Filippo e contro il divieto dei regolamenti ecclesiastici, Pietro Consolini aveva studiato medicina alla Sapienza. Grazie a questa formazione, dopo la morte del santo, poté difendere la "verità" dei suoi miracoli da chi provava a dimostrarne l'impossibilità scientifica.

³⁵² P. G. BACCI, G. RICCI, *Vita di S. Filippo Neri: Con l'aggiunta d'una breve notitia di alcuni suoi compagni*, presso Francesco Tizzoni, Roma 1678, p. 127. Non è un'aggiunta di Bacci, morto nel 1656, ma di Giacomo Ricci che anche in opere successive come in *Breve Notizia d'alcuni Compagni di S. Filippo Neri* del 1706 (p. 145) ripropone questa versione dei fatti.

"(...) Ci sia da sapere che 'l nostro santa Maestro ne fu devotissimo (allo Spirito Santo), e facendogli un gioco, poco avanti la Pentecoste con gran fervore oratione, chiedendogli quanto più poteva i suoi doni, e le sue grazie, gli apparve un globo di fuoco, il quale gli entrò per la bocca nel petto, apportandogli diluvi di consolazioni e mirabili effetti mentre visse, con meravigliosa palpitazione del suo cuore". G. CRISPINO, *La scuola del gran maestro di Spirito Santo Filippo Neri*, per Giacinto Passaro l'anno del S. Giubileo, Roma 1675, IV, p. 271.

Per confermare questa ipotesi si valutino due copie. La prima, conservata nella sede dell'Oratorio in Santa Maria in Vallicella (fig. 208), testimonia l'influenza della congregazione romana nell'iconografia della tela senese. La seconda è invece a Firenze e nacque come pendant di una copia della *Discesa dello Spirito Santo* (Firenze, Depositi del Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto), tratta dalla pala del Morandi nella Chiesa Nuova. Documentate entrambe dagli inventari settecenteschi della Villa medicea di Poggio Imperiale, il loro abbinamento è da spiegare col fatto che entrambe rappresentano un episodio della Pentecoste: la prima, la discesa dello Spirito Santo com'è raccontata dai Vangeli, la seconda, la personale Pentecoste vissuta da san Filippo Neri e tramandata dal Sozzini.

Come ai vertici di una diagonale immaginaria i personaggi dell'episodio trovano posto agli angoli della tela: da un lato la corte celeste, collocata su troni fatti di morbide nuvole, e sul versante contrario Filippo in ammirazione dello spettacolo divino. Sebbene la composizione bipartita tra corte celeste e sfera terrena si ritrovi frequentemente nelle pale d'altare di tutta Italia – da Matteo Rosselli in San Michele e Gaetano a Firenze (*I santi Gaetano Thiene, Andrea Avellino, e Francesco d'Assisi adoranti la Trinità e la Madonna*) al Domenichino al County Museum of art di Los Angeles (*Visione di sant'Ignazio da Loyola*) – il modello del Morandi pare essere Pietro da Cortona. Se la Madonna è l'emblema di tante bellezze accademiche e puriste, Dio e Gesù richiamano infatti modelli cortoneschi come nel *San Michele arcangelo che uccide il drago* (Chicago, The Art Institute), poi stampato nel "Missale romanum" di Alessandro VII. Le figure hanno le stesse fisionomie e atteggiamenti identici.

Il fondatore dell'Oratorio è disposto in ginocchio, con le braccia spalancate e gli occhi al cielo, in quell'attimo di sorpresa e sgomento in cui un globo di fuoco, vero fulcro del miracolo, sta per entrargli in bocca e dilatargli il petto. Un angelo ai piedi gli offre i suoi attributi, il giglio e un libro (fig. 196), mentre un altro regge il cuore pulsante, dettaglio iconografico rarissimo, quasi un unicum essendo documentato dal solo precedente di un'incisione di Matthaeus Greuter del 1606 (fig. 206). L'*Estasi di san Filippo Neri*, da cui è tratta pure un'incisione di Benoît Farjat (fig. 205), è annoverabile tra i massimi raggiungimenti del pittore, tipica di uno stile in cui si incontrano armonizzandosi morbidezze correggesche e la perfezione accademica di Raffaello, all'interno di soluzioni compositive cortonesche³⁵³.

Realizzata nel 1680, l'*Estasi di san Filippo Neri* fu ordinata al Morandi da Angelo di Pompilio della Ciaja, gran priore Gerosolimitano per la Spagna e d'Irlanda (doc. c50)³⁵⁴. Committente e pittore condividevano la comune vicinanza alla famiglia Chigi, cui il monsignore era legato da parentela³⁵⁵, e la

³⁵³ E. SCHLEIER 2010, pp. 60-65.

³⁵⁴ P. BACCI 1931, pp. 4-6.

³⁵⁵ Angelo di Pompilio della Ciaja era imparentato con Alessandro VII sia per via di sua nonna paterna (Leonora d'Austino Chigi) che era anche zia del papa, sia per il matrimonio della sorella Olimpia con Augusto Chigi, il fratello di Fabio (M. Butzek 1996, p. 66). Angelo ottenne numerosi benefici da quel legame familiare, prima svolgendo le attività di scalco e

devozione per Filippo Neri, in nome della quale questi aveva ottenuto dagli oratoriani romani l'invio a Siena di reliquie del santo³⁵⁶.

La pala era destinata all'altare eretto nel transetto destro del Duomo nel 1651 su progetto di Dionisio Mazzuoli³⁵⁷. Solo trent'anni dopo, nel 1680, questo venne dotato di una pala, pagata al Morandi il 22 maggio 1680 (doc. c50-c51). Nel 1867 il dipinto, giudicato di "nessun valore artistico" e "ignobile", perse la sua collocazione originaria, per lasciare spazio al *San Crescenzo che guarisce una cieca* di Luigi Mussini, trovando posto prima nella sagrestia del Duomo e più recentemente nel Battistero di san Giovanni Battista³⁵⁸.

Tra le testimonianze grafiche del dipinto sono da segnalare un disegno conservato a Lipsia (Museum der bildenden Künste, fig. 202) e raffigurante il putтино che regge il cuore ardente del santo e uno studio presso il British Museum di Londra (Department of prints and drawings, fig. 203)³⁵⁹. Quest'ultimo figura gli arti inferiori di un uomo seduto, divenuto Cristo benedicente nella versione dipinta. Il foglio condivide con la tela l'attenzione insistita alla definizione dei panneggi e la soluzione, caratteristica del Morandi, di frangere le pieghe come carta accartocciata. Si segnala infine un disegno del Courtauld Institute of Art di Londra, attribuito addirittura a Jacopo Chimenti (17x13 cm, fig. 204). Proveniente dalla collezione dello storico dell'arte Robert Witt, lo studio rappresenta la Madonna del dipinto senese, la cui silhouette è solo brevemente abbozzata.

È emerso di recente sul mercato antiquario (Londra, Florian Härb, fig. 197) uno studio analogo per composizione alla pala di Siena, proveniente da una collezione privata tedesca. Di notevole qualità e quindi autografo, il foglio si caratterizza per alcune significative modifiche rispetto alla sua declinazione dipinta e in particolare per una maggiore attenzione descrittiva della scena, suggerendo alle spalle del santo i cubicoli delle catacombe di san Sebastiano, pressoché invisibili nella tela. Questa prova grafica, a tutti gli effetti appartenente alla storia creativa dell'*Estasi di san Filippo Neri*, rende chiara ancora una volta l'indole intimamente classicista del Morandi nel disegno nitido delle forme, nelle pose studiate ed eleganti e, più in generale, nella costruzione delle composizioni.

coppiere per l'allora cardinale e poi ricevendo la dignità di priore d'Ibernia (Irlanda) il 25 febbraio 1666 (B. DAL POZZO 1715, p. 337).

³⁵⁶ R. SANSONE 1994, p. 569.

³⁵⁷ Per una ricostruzione delle vicende relative alle molteplici trasformazioni subite dall'altare (prima Cappella del Crocefisso, poi altare di San Filippo Neri e oggi altare dedicato a San Crescenzo): G. MILANESI 1854, II, pp. 101-102; S. BORGHESI, L. BANCHI 1898, p. 317; P. BACCI 1929, pp. 52-58; ID., XXXVIII, 1931, pp. 4-6; E. CARLI 1979, p. 138; B. TAVOLARI 2006, p. 27; S. COLUCCI 2010, p. 90.

³⁵⁸ Lo spostamento avveniva in risposta alle ultime volontà di Bernardo Montini che nel 1855 aveva lasciato all'Opera del Duomo una somma di denaro per l'erezione di un nuovo altare in luogo di un altro tra quelli giudicati di minor valore (doc. c52). Il rettore del Duomo, Pietro Bambagini, aveva pensato inizialmente di spostare la pala nel Santa Maria della Scala per "ricongiungerla" con l'altra opera del Morandi. Le dimensioni sproporzionate del *San Filippo Neri* rispetto agli altari esistenti nella chiesa della Santissima Annunziata l'aveva poi convinto a preferire la sagrestia del Duomo. P. AGNORELLI 2008, pp. 52-60.

³⁵⁹ G. DE LUCA 2010, pp. 52-60.

Il pittore dovette avere sin da subito piena consapevolezza della buona riuscita della sua invenzione se ripropose, almeno in tre occasioni e con dovute rielaborazioni e giustapposizioni, la popolata corte celeste che anima il registro superiore della pala di Siena. Mi riferisco, in particolare, al foglio con l'*Apparizione della Santissima Trinità a quattro santi* del Wallraf-Richartz Museum di Colonia (fig. 198)³⁶⁰, al disegno con un *Santo monaco che dona la regola a un confratello* del Louvre (Département des arts graphiques, inv. 17157 fig. 199)³⁶¹, e infine all'incisione, tratta da un perduto quadro commissionato da Cosimo III de' Medici, con la *Visione della Trasfigurazione a san Ranieri* (scheda n. XVIII).

Un bozzetto perduto della pala è citato negli inventari della quadreria Sforza Cesarini di Roma sin da anni vicinissimi alla creazione della tela (doc. c53).³⁶² Sempre nella categoria del quadretto preparatorio, ritengo occupi un posto di primo piano il bellissimo modelletto conservato presso il Fitzwilliam Museum di Cambridge, per molto tempo attribuito a Giuseppe Passeri.³⁶³ Il quadro, esclusi piccoli cambiamenti (ad esempio nella posizione del puttino alle spalle di Gesù) e una stesura pittorica più vivace, propria di un lavoro incompleto, è progettato nello stesso identico modo della sua versione finita.

Alla raffigurazione di san Filippo Neri è da collegare un altro disegno, estraneo alla pala di Siena, ma dedicato anch'esso ad una miracolosa visione del fondatore dell'Oratorio (Chatsworth, Devonshire Collection, fig. 201)³⁶⁴. Secondo una prassi inventiva ormai ben consolidata, il Morandi divide la scena in due registri sovrapposti. Quello alto è completamente occupato dall'apparizione celeste: la Madonna con Gesù bambino che indica Filippo e, intorno a loro, una schiera di angeli delineati con diversi livelli di precisione. Sorpreso davanti a un altare, il santo è sollevato da una coppia di angeli, sostenuto da una nube.

22.

San Pietro d'Alcantara in estasi davanti alla croce, Sant'Antonio da Padova ai piedi di Gesù Bambino, Putti

VERSIONI: olio su tela, Napoli, chiesa dei Girolamini (figg. 241-244).

DATA: 1685.

BIBLIOGRAFIA: C. CELANO 1692, p. 128; D. A. PARRINO 1700; L. PASCOLI 1730-36, p. 580; A. CHIUSOLE 1782, p. 282; N. DE LA CRUZ Y BAHAMONDE 1806-1813, IX, p. 36; L. CATALANI 1845-53, p. 75; C. DE LELLIS ed. 1977, pp. 406-407; E. SCHLEIER 1998, pp. 247-276; A. ZEZZA 2010 pp. 87-104.

³⁶⁰ E. SCHLEIER 1992, pp. 15-25; G. DE LUCA 2010, pp. 52-60.

³⁶¹ Dato interessantissimo è che questo studio grafico è stato per molto tempo catalogato come opera di Giovanni Bilivert, attribuzione avanzata dalla Monbeig Goguel e ripresa e confermata dalla Forlani Tempesta. C. MONBEIG GOGUEL 2005, n. 102; A. FORLANI TEMPESTI 2007, p. 12.

³⁶² C. BENOCCHI 2001, pp. 101-128.

³⁶³ Nei cataloghi della collezione inglese il quadro è stato prima ascritto genericamente alla scuola dei Carracci e poi attribuito al pittore Giuseppe Passeri, giudizio che a suo tempo trovava concordi Michael Jaffè e Giancarlo Sestieri. G. DE LUCA, 2010, pp. 52-60.

³⁶⁴ M. JAFFÈ 1976, p. 277

Le tele con *Sant'Antonio da Padova* e *San Pietro d'Alcantara* nascono come laterali dell'*Estasi di san Francesco* di Guido Reni nella cappella omonima nella chiesa dei Girolamini a Napoli. Questa venne eretta sull'esistente altare di Sant'Agnese, grazie alle donazioni testamentarie di Francesco della famiglia Coppola del seggio di Portanova ("lasciò che in questa chiesa gli fusse eretta la Cappelle della quale parliamo con l'Imagine di S. Francesco e S. Antonio di Padua, nella quale vi si spendessero docati 3000 o quanti di più ve ne fussero bisognati, come sta fatto, ma con ispesa di più d'ottomila docati, come si vede dal testamento fatto per mano di Notar Francesco Montanaro")³⁶⁵. In ossequio alle volontà del testatore, il cantiere della cappella venne curato direttamente dai padri dell'Oratorio napoletano che affidarono la sua decorazione marmorea a Dionisio Lazzari (1617-89)³⁶⁶ e, come riportava l'iscrizione su una lapide non più in sede, intorno al 1675 fecero portare sull'altare il quadro di Guido Reni³⁶⁷.

Quanto alle opere del Morandi, il solito Pascoli racconta con la consueta generosità di dettagli che il pittore si recò a Napoli per conoscere la loro destinazione finale e quindi procedere alla creazione, collocando questo soggiorno tra l'impegno in Santa Maria dell'Anima e quello in Santa Sabina.

Il primo quadro rappresenta l'*Apparizione di Gesù Bambino a sant'Antonio da Padova* e risponde nell'iconografia alle richieste del Coppola che aveva ordinato una tela dedicata al religioso spagnolo. Accompagnato da una schiera di angioletti questi si prostra al cospetto del Santo Bambino. La composizione è costruita secondo un modulo diagonale e pone l'accento sul gesto, insieme contrito e timoroso, di sant'Antonio che bacia i piedi di Gesù. Accanto a lui trovano posto il giglio e un libro, suoi tradizionali attributi iconografici. Il registro superiore della tela è invece fortemente compromesso dal pessimo stato di conservazione.

L'altra tela laterale del *San Francesco* celebra invece un santo di recente promozione, essendo dedicata a raffigurare l'*Estasi di san Pietro d'Alcantara*, canonizzato da Clemente IX nel 1669. I modi aggraziati del sant'Antonio dell'altra tela, che quasi con cautela sfiorava il Cristo bambino, sono ora sostituiti dalla reazione scomposta del religioso spagnolo all'apparizione divina. La croce, davanti a cui si sta materializzando il miracolo, e il santo sembrano sul punto di incontrarsi tanto la prima è pendente e il secondo eccitato. Le figure sono stagliate sopra un fondo di rarefatta essenzialità, uniforme e bruno, senza alcun riferimento spaziale, con una definizione luministica che esalta i contorni delle figure.

La serie decorativa della cappella di San Francesco, poi Fraggianni (dal 1763), si completa con due coppie di *Putti* (a sinistra adoranti e a destra mentre spargono rose), collocate a mo' di cimase sopra le tele principali.

³⁶⁵ C. DE LELLIS 1977, pp. 406-407.

³⁶⁶ C. CELANO 1692, III, p. 101.

³⁶⁷ IVI, pp. 128-129.

Sul *San Francesco* di Guido Reni: G. B. PASSERI 1772, p. 74; C. GARBOLI 1971, p. 101, cat. 111a; S. D. PEPPER 1984, p. 243; S. D. PEPPER 1988, p. 273, cat. 124.

Sulla base del suggerimento cronologico offerto dal Pascoli, i quadri dei Girolamini, spesso menzionati nella letteratura periegetica napoletana (Pompeo Sarnelli, Carlo Celano, Domenico Antonio Parrino, Luigi Catalani, Adamo Chiusole, Nicolás de la Cruz y Bahamonde), vanno datati intorno al 1685.

23.

Apparizione della Madonna con Gesù bambino a san Domenico e a santa Caterina da Siena

VERSIONI: olio su tela, cm 250x160, Roma, Museo Domenicano di Santa Sabina (fig. 245).

DATA: 1686.

BIBLIOGRAFIA: F. TITI 1686 (ed. 1978), p. 64. F. POSTIERLA 1707, p. 139; N. PIO, ed. 1977, p. 64; G. M. CRESCIMBENI, p. 226; *ROMA AMPLIATA* 1725, p. 96; L. PASCOLI 1730-6, p. 581; J. J. BERTHIER 1910, pp. 401-2; I. TAURISANO 1924, p. 69; W. BUCHOWIECKI 1967-1997, III (1974), pp. 798-9.

L'opera fu realizzata per la cappella di santa Caterina da Siena, costruita all'indomani della morte del cardinale Scipione Pannocchieschi d'Elci nel 1670³⁶⁸. Nell'ultimo decennio di vita questi aveva curato e finanziato l'erezione di un altare nella chiesa di Sant'Agostino a Siena, con una pala di Raffaello Vanni (*Morte di san Tommaso da Villanova*) e i monumenti funebri dei suoi parenti. La cappella di santa Caterina a Roma era intesa quale luogo di sepoltura alternativo per i Pannocchieschi d'Elci, in particolare per ospitare i cardinali di famiglia: lo stesso Scipione (morto il 31 marzo 1670)³⁶⁹ sulla parete sinistra, il nipote Ranieri (m. giugno 1761) su quella destra e, infine, Francesco sul pavimento (m. aprile 1781).

Lione Pascoli è, come sempre, il biografo del Morandi più generoso di dettagli, suggerendo che l'opera in Santa Sabina fu dipinta all'indomani di un breve soggiorno napoletano del pittore in cui ebbe modo di lavorare nella chiesa dei Girolamini. "Giunto in Roma, dove era con desiderio aspettato" racconta lo scrittore perugino, "ebbe subito ordine di fare un quadro per la cappella di monsignor d'Elce in Santa Sabina e vi effigiò la Madonna con altri santi"³⁷⁰.

Nelle ultime volontà Scipione d'Elci³⁷¹ aveva chiesto di essere sepolto in quella Basilica, definita "sua amatissima sposa" e che lì si facesse "un monumento nel quale si spendano scudi mille moneta",

³⁶⁸ Per una ricostruzione completa della storia della cappella d'Elci in Santa Sabina e per le descrizioni nelle guide di Roma: G. GIGLI 1723, p. 352; G. F. CECCONI 1725, p. 446; F. TITI 1763, I, p. 64; R. VENUTI 1767, p. 370; P. ROSSINI 1776, IV, p. 257; G. MELCHIORRI 1840, p. 297; A. NIBBY 1838, I, p. 692; I. TAURISANO 1924, I, pp. 65-6; F. DARSY 1961, pp. 116-9; H. HAGER 1969, p. 110.

³⁶⁹ Anche Girolamo Gigli, nel suo *Diario sanese* (1723, p. 487), ricorda la morte del cardinale e la sua sepoltura in Santa Sabina a Roma: "A di 13 aprile morì il cardinale Elci et a di 14 fu esposto nella chiesa del Giesù et fu seppellito in deposito al Giesù et la sepoltura si fa a Santa Sabina".

³⁷⁰ L. PASCOLI 1730-6, p. 581. Lo scrittore perugino accenna all'opera anche nel profilo biografico dell'architetto Giovanni Battista Contini: "(...) Costruì quella (la cappella) di monsignor d'Elce in Santa Sabina, essendo il quadro dell'altare stato dipinto dal Morandi".

³⁷¹ Il senese Scipione d'Elci (1600-70) era stato vescovo in Toscana, a Pienza e a Pisa, e poi legato pontificio a Venezia (1646-52) e presso l'imperatore Ferdinando III (1652-8). In occasione delle prime nomine, il concittadino papa Alessandro VII lo fece cardinale, affidandogli la titolarità della basilica di Santa Sabina.

lasciando pure un'elemosina di duecento scudi ai padri domenicani (doc. c56)³⁷². Gli eredi del cardinale chiesero quindi inizialmente ai domenicani solo il permesso di erigere un monumento al defunto prelato, in un'area identificata accanto al sepolcro del cardinale Alessandro Bichi (1596-1657), concittadino e predecessore nella titolarità della basilica (doc. c57)³⁷³. Solo in un secondo momento si era optato per la costruzione di una sontuosa cappella.

Il 25 febbraio 1671, un anno dopo la morte di Scipione, venne accordato ai suoi esecutori testamentari “un altro luogo, diverso da quello designato, per fabbricarvi non già il solo sepolcro, ma una cappella in onore di santa Caterina, di rimpetto alla cappella di san Giacinto”. Per l'occasione lo spazio prescelto, la cappella di Santa Lucia al centro della navata sinistra, veniva espropriato ai vecchi patroni, i Bertani (doc. c58)³⁷⁴.

Il cantiere della cappella d'Elci in Santa Sabina ebbe lunga durata, inaugurandosi nel 1671 all'indomani della morte del cardinale Scipione e svolgendosi in una prima fase negli anni immediatamente seguenti (1671-88) sotto la direzione del nipote Francesco d'Elci³⁷⁵, arcivescovo di Pisa (dal 1663 al 1702, anno della morte) e riprendendo infine negli anni '10 del Settecento per volere di un altro cardinale di famiglia, Ranieri³⁷⁶.

Per tutti gli anni Settanta si lavorò al progetto di Giovanni Battista Contini (1642-1723) che prevedeva uno spazio a pianta quadrata, con gli angoli tagliati, introdotto da un grande arco speculare a quello della cappella di san Giacinto (fig. 246). Sormontato da una cupola con laternino che poggia su un tamburo ottagonale, l'ambiente era completato da un abside rettangolare. La cappella si distingue per la policromia, concepita nell'accostamento dei marmi che decorano le pareti e il pavimento (in particolare, giallo antico, diaspro di Sicilia, africano, cipollino, alabastro rosa), ma anche per l'impiego della luce³⁷⁷.

Il d'Elci fu vicinissimo ai Chigi. Flavio su di lui puntava nel conclave del 1670 per dare alla chiesa un successore di Clemente IX. Il progetto fallì per la morte improvvisa del cardinale. La particolare amicizia con i Chigi trova conferma pure nel suo testamento in cui Flavio è indicato quale suo protettore ed esecutore testamentario e tutti e tre i nipoti del papa, lo stesso Flavio, Agostino e Sigismondo sono destinatari di preziosi regali (un bacile e un boccale d'argento dorato e “un crocifisso, il più bello, che Sua Eminenza si ritrovi”). Su Scipione d'Elci: D. TIRIBILLI, *Sommario storico delle famiglie celebri toscane compilato da Demostene Tiribilli-Giuliani di Pisa...*, III, pp. 4-5; M. BATTAGLINI, *Annali del sacerdozio e dell'imperio o sia storia universale sacra, e profana, che contiene la serie degli avvenimenti memorabili della Chiesa*, III, 1749, pp. 174, 478, 492.

³⁷² ASF, Notarile Moderno, Testamenti forestieri, *Testamento del cardinale Scipione d'Elci*, 13, n. 21.

³⁷³ J. J. BERTHIER 1910, pp. 530-1.

³⁷⁴ Sulla cappella Bertani in Santa Sabina: P. UGONIO 1588, p. 11; J. J. BERTHIER 1911, pp. 397-401, 530-1; I. TAURISANO 1924, p. 9, 65; F. DARSY 1961, p. 39, 116; U. GIAMBELLUCA 2002, p. 27.

³⁷⁵ Francesco d'Elci (1625-1702), fu canonico di San Pietro, cameriere segreto di Alessandro VII e arcivescovo di Pisa. Al seguito dello zio durante la sua legatura pontificia a Venezia (1647-52) e poi in Germania (1653-4). E. GAMURRINI, *Istoria genealogica delle famiglie nobili Toscane et Umbre*, 1668, p. 464.

³⁷⁶ Ranieri d'Elci (1670-1761), pronipote di Scipione, nipote dell'arcivescovo Francesco, e zio del cardinale Francesco, fu vice-legato pontificio ad Avignone (1719-31) e dal 1738 cardinale presbitero di Santa Sabina. D. CONCINA, *De' teatri moderni contrari alla professione cristiana*, Eredi Barbiellini, Roma 1755, p. 300.

³⁷⁷ Sul lavoro di Contini Alessandro Del Bufalo scrive che l'architetto “seppe imprimere all'insieme un carattere di grandezza e nobiltà, una sobrietà e l'armonia di linee che raramente si incontra in monumenti analoghi”. A. DEL BUFALO 1982, p. 1104, n. 9.

La pala del Morandi fu dipinta e trovò posto sull'altare tra il 1686 e il 1688. Per la datazione dell'opera è fondamentale la testimonianza contemporanea di Filippo Titi che, nell'edizione del 1686 della sua guida di Roma, conferma che a quel tempo il cantiere era ancora aperto e che il quadro d'altare era stato commissionato al pittore ("La capella nobile, che si sta facendo al presente da monsignor d'Elci, è architettura di Giovanni Battista Contini e il quadro del suo altare lo fa il Morandi")³⁷⁸.

Con la collocazione del monumento funebre di Scipione sulla parete sinistra nel 1688 i lavori si conclusero e la domenica di Passione di quell'anno la cappella veniva consacrata dall'arcivescovo Francesco d'Elci. Lo confermano l'iscrizione sul pavimento (doc. c59)³⁷⁹ e un documento conservato nell'archivio dei domenicani³⁸⁰.

I lavori verranno ripresi per volere del cardinale Ranieri d'Elci, pronipote di Scipione, che commissionò al pittore Giovanni Odazzi (1709-14) la decorazione della cupola, dei pennacchi e del lanternino rappresentando nella prima il *Trionfo della santa* ovvero *Santa Caterina presentata al Padre Eterno da Gesù e dalla Madonna* e nei secondi quattro episodi della sua vita: la *Santa che offre il cuore a Gesù*, il *Miracolo delle stimmate*, la *Comunione di Gesù* e infine il *Dono della corona di spine* (figg. 247-248).

All'inizio del secolo scorso (1914-19), Antonio Muñoz diresse lavori di restauro molto discussi su Santa Sabina, con l'intento di restituire l'edificio al suo presunto aspetto primitivo del V secolo, mantenendo soltanto le aggiunte del IX secolo. In un famoso articolo Roberto Longhi parlò di toilette imposta alla basilica e si scagliò contro quello che considerava un sopruso estetico e morale: "Hanno fatto la toilette a Santa Sabina (...) Abbiamo ora la chiesa museo, il modello didascalico di basilica cristiana. Oggi Santa Sabina è per metà una chiesa falsa"³⁸¹. La cappella d'Elci fu l'unico spazio risparmiato dagli interventi di Muñoz³⁸², tranne che per il trasferimento del dipinto del Morandi nelle sale del convento e la sua sostituzione con la pala raffigurante la *Madonna del Rosario* del Sassoferrato (fig. 249)³⁸³. Dopo essere stato trafugato per due volte, anche quest'ultimo trovò posto nel capitolo del convento e oggi entrambe le opere sono nella quarta sala del Museo domenicano di Santa Sabina (fig. 253), aperto qualche anno fa e sito nelle stanze dell'antico dormitorio. Esiste una riproduzione fotografica dei primi anni del

³⁷⁸ F. TITI 1686, p. 50. Tra i giudizi riservati alla pala del Morandi si segnala anche quello espresso dal marchese de Sade (1740-1814) nel corso del suo viaggio in Italia [doc. c60]. D. A. F. SADE 1996, p. 56.

³⁷⁹ J. J. BERTHIER 1911, pp. 468-9.

Sulla consacrazione della cappella si veda anche: M. TRIMARCHI, *Giovanni Odazzi pittore romano (1663-1731)*, Ceccacci & De Magistris, Roma 1979, p. 36.

³⁸⁰ AGOP, *Breve historia, e relazione del convento di s. Sabina di Roma dell'ordine de' predicatori et dell'osservanza regolare introdotta in esso per opera del padre Giacinto Maria da' Sestola, et indi propagata in altri conventi della provincia di Lombardia. Scritta, e composta dal povero religioso Fr. Gio. Bartolomeo di san Giacinto figlio dell'istesso convento, et misero e meschino lettore di filosofia nell'anno del signore 1688*, f. 7 in U. GIAMBELLUCA 2002, p. 27.

³⁸¹ R. LONGHI, *La toilette di Sabine e altre cose*, in 'Il tempo', 8 luglio 1919. Sui restauri espone invece un giudizio positivo RUSCUS, *I restauri di Santa Sabina*, in 'Emporium', settembre 1919.

³⁸² Joachim Josef Berthier, autore di una guida molto informata, considera la cappella di santa Caterina come l'unica nella navata occidentale degna di una descrizione, in quanto la più ricca di tutta la chiesa. J. J. BERTHIER 1910, p. 398.

³⁸³ La *Madonna del Rosario* di Giovanni Battista Salvi venne dipinta per la quarta cappella a sinistra (1643), in sostituzione della *Sacra famiglia* di Raffaello. D. MATTEUCCI 2010, p. 82-87.

Novecento, antecedente agli interventi di restauro, che vede ancora l'opera del Morandi al suo posto (fig. 251).

Come detto, la cappella d'Elci fu intitolata a santa Caterina e la scelta era ovviamente legata alla provenienza senese dei committenti. Protagonista della tela non è però soltanto la santa ma il tema di un'apparizione della Madonna a lei e a san Domenico. Fatta eccezione per le fonti antiche (ovvero le biografie del Morandi e le guide di Roma sei-settecentesche che parlano genericamente di una pala raffigurante Madonna e santi), nelle pubblicazioni ottocentesche e ancora di più in quelle successive ai restauri di Muñoz, il dipinto è stato sempre presentato come *Madonna del Rosario*, con l'idea che le opere di Sassoferrato e del Morandi rappresentassero lo stesso soggetto e per questo fossero intercambiabili. Ancora oggi il cartellino del Museo attribuisce erroneamente al dipinto questo tema iconografico.

La composizione è costruita secondo uno schema piramidale, ai cui vertici si collocano la Madonna e i due santi. La Vergine Maria è seduta su una nuvola con in braccio il figlio. Mentre lei offre un giglio a san Domenico, collocato alla sua destra (fig. 252), Gesù si sporge per consegnare a santa Caterina una corona di spine e il suo piccolo cuore fiammante. La santa reagisce protendendosi verso di lui, quasi per prenderlo tra le braccia. Ai loro piedi, sul pavimento, un angelo si appoggia sul cane di san Domenico con la fiaccola tra le zanne. Corona la scena, in alto, un gruppo di angeli in gloria. Del Rosario non vi è traccia e più in generale l'opera può essere quindi descritta come la Madonna e Gesù che appaiono a due santi domenicani, il fondatore e santa Caterina, offrendo loro i rispettivi attributi iconografici: il giglio, che evoca la castità e la devozione di san Domenico a Maria, la corona di spine e il cuore ardente. Quest'ultimo fa riferimento a un episodio tramandato dall'agiografia cateriniana secondo cui Gesù avrebbe sostituito il cuore della santa con il proprio³⁸⁴. Come spesso accade nelle pale d'altare del pittore, l'apparizione è collocata in ambiente indistinto, quasi completamente offuscato dalle nubi (si intravede a sinistra una tovaglia d'altare ricamata) e dove il pavimento fa da indicatore prospettico e suggerisce la profondità dello spazio.

Sia il profilo delicato e gentile della Vergine, dalla veste ampia e mossata, che la figura dell'angelo ai suoi piedi sono rintracciabili in altre opere del Morandi: la prima è facilmente confrontabile con la Madonna nel *Riposo* Pallavicini, il secondo lo ritroviamo nell'incisione con *san Ranieri* (scheda n. XVIII). Si conferma il metodo di lavoro del pittore, che spesso riadattava medesime invenzioni in contesti diversi. Il san Domenico inginocchiato ai piedi di Maria e proteso verso le sue mani è, secondo me,

³⁸⁴ Raimondo racconta che santa Caterina aveva chiesto a Gesù di privarla del suo cuore peccatore ed era stata esaudita, vivendo miracolosamente priva dell'organo vitale. Un giorno, mentre era in preghiera nella cappella di san Domenico a Siena, "una luce dal cielo a un tratto l'avvolse e nella luce le apparve il Signore che teneva nelle sue sante mani un cuore umano, vermiglio e splendente (...) Il signore le si avvicinò, aprì nuovamente il petto di lei dalla parte sinistra, e introducendo lo stesso cuore che teneva nelle mani", le diede quel cuore. Da quel momento "germogliarono le sue meravigliosissime rivelazioni". RAIMONDO DA CAPUA, *Legenda Maior*, ed. 1994, cap. VI.

iconograficamente figlio della figura maschile collocata da Ludovico Carracci nella *Nascita della Vergine* (fig. 250).

Un paio di disegni testimonia la fase preparatoria del quadro: uno conservato a Lipsia (Museum der bildenden Künste, Inv. NL 10657, fig. 254) e raffigurante lo studio dell'angelo in primo piano che addita san Domenico rivolgendosi all'osservatore, il secondo, nella stessa raccolta (Inv. NL 10636, fig. 255), è dedicato alla rappresentazione della mano della Madonna e del corpo del bambino. Di quest'ultimo particolare ho rintracciato un ulteriore foglio di studi presso il Museen der Klassik Stiftung di Weimar (Inv. KK 4420, fig. 256).

24.

Pentimento di san Pietro

VERSIONI: **1)** olio su tela, 334x222 cm, Belvedere Ostrense, Chiesa di San Pietro, 1688 (fig. 274); **2)** A. Aquilini (copia da G. M. Morandi), olio su tela, Jesi, chiesa di San Giovanni (fig. 275).

DATA: 1688.

BIBLIOGRAFIA: L. PASCOLI 1730-6, p.580; L. SERRA 1931-8 (1936), VIII, p. 56; S. BLASIO 2007 pp. 181-230.

La tela, firmata e datata ("Joan. Maria Morandus pinxit 1688"), si trova sull'altare maggiore della chiesa parrocchiale di San Pietro apostolo a Belvedere Ostrense, in provincia di Ancona.

Tutte le fonti che hanno citato questo dipinto hanno proposto di identificarlo con la pala dipinta dal Morandi per il Duomo di Fermo. C'è chi addirittura si è spinto oltre riconoscendo, sempre su base ipotetica, nel cardinale Decio Azzolini il suo committente³⁸⁵. Non è emersa finora alcuna notizia destinata a confermare questa tesi. La circostanza però che il soggetto coincida con l'intitolazione della chiesa in cui la pala attualmente si trova, rende più che probabile la possibilità che il *Pentimento di san Pietro* sia stato creato proprio per Belvedere Ostrense.

La composizione del dipinto è fondata, in tutti i suoi aspetti, su grande equilibrio. San Pietro, riconoscibile per i tipici colori del suo abito (giallo e azzurro) e le solite chiavi del Paradiso, reagisce al suo tradimento con fare concitato: le mani sono congiunte, lo sguardo è verso il cielo, verso l'angelo che gli si accosta.

Nella definizione del santo il Morandi pare convintamente memore della pittura bolognese a cui tanto si era ispirato per smarcarsi dallo stile bilivertiano degli inizi. L'atteggiamento cristallizzato del principe degli apostoli, come anche le pieghe fisse a mezz'aria, suggeriscono un confronto con il quadro con tema analogo di Francesco Albani (collezione privata, fig. 279). Come nel *San Pietro* di Guido Reni (collezione privata, fig. 280), il dramma intimo del santo è tradotto in un repertorio di gesti delicati con gli occhi disperatamente al cielo e le mani vigorosamente tenute insieme dall'incrocio delle dita.

³⁸⁵ S. BLASIO 2007, pp. 181-230.

In lontananza trova posto un grande edificio dorico, riferimento ad un passato classico che appare fortemente suggestionato da modelli albaniani (fig. 278). Lì partecipano all'episodio due soldati e una donna, i protagonisti del racconto evangelico. Il Morandi blocca l'istante del canto del gallo, posto in penombra al primo piano dell'edificio da cui il discepolo fugge, e il conseguente sbigottimento di quest'ultimo nel rammentare la predizione di Gesù.

Il pathos del racconto è tutto demandato alla selezione cromatica della tela, fatta di toni insolitamente freddi. L'atteggiamento impaurito del santo trova un solido bilanciamento nel dolce angioletto che gli appare, simbolo della protezione divina sul suo capo.

Un disegno che si potrebbe collegare all'ideazione della tela è stato venduto qualche anno fa in asta (Londra, Stephen Ongpin fine art, già Londra, Christie's, 30 March 1975, lotto 60, fig. 277)³⁸⁶. Lo studio è concentrato sul gesto di san Pietro. Le mani robustamente conserte sono in evidenza. Per il resto, il disegno pare riproporre la stessa invenzione del dipinto ma, come al solito, con maggiore vivacità di dettagli rispetto alla traduzione congelata del quadro.

Una copia della pala di Belvedere Ostrense è collocata sulla parete sinistra del presbiterio della chiesa di San Giovanni a Jesi, opera di Arcangelo Aquilini. La tela fu commissionata nel 1694 dal superiore della congregazione dei filippini di Jesi, padre Filippo Tondi, in prossimità della consacrazione della chiesa di San Giovanni.

Si evidenzia per contrasto un'altra versione del pentimento di san Pietro data dal Morandi. Mi riferisco a un disegno conservato a Cambridge (Fitzwilliam Museum, 305x 192 mm, fig. 276). È un san Pietro pensoso quello di questo studio, mentre ha abbandonato accanto a sé l'enorme chiave della porta dei cieli e con una mano si regge il capo. Stancamente poggiato su una roccia, il corpo è totalmente sopraffatto da un manto panneggiato in maniera voluminosa e pesante, proprio come nel quadro di Belvedere.

³⁸⁶ J. B. SHAW 1983, I, pp.170-171, n. 168, n. 2.

25.

Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli

VERSIONI: **1)** olio su tela, Roma, Santa Maria in Vallicella (fig. 281); **2)** olio su tela, Firenze, Galleria Palatina, depositi (fig. 287); **3)** olio su tela, Firenze, Galleria Corsini (fig. 288).

DATA: 1689.

BIBLIOGRAFIA: N. PIO 1724 (ed. 1977), p. 54; F. TITI ed. 1987, p. 73; H. VOSS 1924, p.494; P. PARISI 1950, II, p. 353; E. K. WATERHOUSE 1976 p.98; E. SCHLEIER 1992, p.19; V. SEGRETO 1993, pp. 278-96.

Il dipinto si trova nel quarto altare a destra della Chiesa Nuova (fig. 284). Nel corso dei secoli, a causa di tre passaggi di patronato, la cappella subì diversi aggiornamenti delle decorazioni³⁸⁷. La pala del Morandi è quindi l'ultima di una serie di dipinti composta da un'opera di Cesare Nebbia, risalente al tempo della fondazione dell'altare e della sua concessione al banchiere pisano Vincenzo Lavaiana (1579), e da un'altra del pittore Wensel Cobergher (1598)³⁸⁸.

San Filippo Neri aveva chiesto che ogni altare della Vallicella fosse dedicato a rappresentare “qualche mistero della Madonna”, concetto ribadito in un documento anonimo del 1580 in cui si affermava l'impegno della congregazione a concedere le cappelle “a persone particolari”, mantenendo a sé il diritto di definire i temi della decorazione, così che fossero coerenti con il programma di massima espresso dal fondatore³⁸⁹. Essendo quindi la cappella in questione quella della Pentecoste, le tre pale che si avvicendarono sull'altare rappresentavano l'episodio evangelico della discesa dello Spirito Santo sugli apostoli e sulla Vergine, e così le decorazioni sulla volta e sul sottarco d'ingresso erano dedicate a illustrare l'intervento dello Spirito divino nella storia dell'uomo³⁹⁰.

L'opera del Morandi rappresenta, quindi, l'inizio della diffusione del Cristianesimo nel mondo, evento fondamentale nella storia della Chiesa. La scena è costruita con grande semplicità ponendo al centro la Vergine Maria e denunciando una certa influenza delle composizioni del “Missale romanum” di

³⁸⁷ La prima versione della cappella della Pentecoste, quella del Lavaiana, vedeva sull'altare una perduta opera di Cesare Nebbia e decorazioni in stucco di Domenico Fontana. Con la cessione del patronato in occasione dei primi restauri della cappella (1596) al fiammingo Diego del Campo, cameriere segreto di Clemente VII, la cappella subì una seconda fase di lavori. In questo periodo si trovarono a lavorare in quel cantiere due artisti conterranei del committente, Wensel Cobergher e Gillis van den Vliete (A. Bertolotti 1880, pp. 198-9). Al primo toccò sostituire la pala del Nebbia con un altro dipinto (1607), il secondo realizzò invece le pitture a guazzo della volta (*I sette candelabri, Il battesimo di Cristo e Mosè con le tavole della Legge*, 1598-1602). L'altare venne finalmente consacrato nel 1607 da Alessandro de' Medici. Nel 1728 la titolarità della cappella passerà alla famiglia del conte Pietro Giraud. C. GASBARRI 1962, p. 242; V. SEGRETO 1993, pp. 278-296.

³⁸⁸ G. BAGLIONE 1642, p. 332; G. MANCINI 1956, I, p. 281; F. TITI 1675, p. 75; A. BERTOLOTTI 1880, p. 59; 198-9; T. H. FOKKER 1931, p. 134; L. V. PUYVELDE 1950, p.104.

³⁸⁹ Un documento conservato nell'archivio dell'Oratorio (“Conditioni col quali si ha da conceder le cappelle”) fa esplicito riferimento al rigido programma decorativo e iconografico, attribuito allo stesso Filippo Neri, a cui qualunque titolare di cappella avrebbe dovuto adeguarsi. Il fondatore aveva voluto che gli altari nel loro insieme rappresentassero i Misteri del Rosario e singolarmente in ognuno non mancasse la figura della Madonna. C. BARBIERI, S. BARCHIESI, D. FERRARA 1995, p. 160; A. PAMPALONE 2005, pp. 283-97.

³⁹⁰ Le pitture murali di Gillis van den Vliete (ritoccate da Cesare Torelli nel 1606) sono pressoché illeggibili tanto sono sbiadite.

Alessandro VII (fig. 286). Le affinità sono evidenti soprattutto nella costruzione essenziale dell'episodio ma anche nella ripresa variata delle pose di alcuni personaggi, a partire dal san Pietro con la testa e le braccia volte al cielo e la gamba sinistra poggiata su uno sgabello e dal san Giovanni Evangelista, alle spalle di Maria, che protende la mano aperta in segno di sgomento.

Come il resto dell'apparato decorativo della cappella, la pala versa in deteriorate condizioni. Questo ha spinto tutti gli studiosi che se ne sono occupati (Waterhouse, Schleier, Sestieri) a fissarla molto tardi. Ellis Waterhouse la riteneva addirittura l'ultima opera del Morandi. In realtà la datazione è certa, cioè risalente al 1689. In questo periodo furono condotti vari lavori di restauro nella chiesa, sovrintesi da Sebastiano Resta: la cupola di Pietro da Cortona, che aveva dato segni di fratture, fu affidata a Ciro Ferri, la *Visitazione* del Barocci e l'*Assunta* del Lomi furono sottoposte al restauro di Giuseppe Ghezzi e la *Pentecoste* di "Vincenzo Fiammingo" offuscata e irrecuperabile, fu sostituita appunto dall'opera del Morandi. Nel dicembre 1689 è documentato il pagamento della doratura della "fuserola del quadro del signor Morandi", fornendo un utilissimo termine ante quem.

I volti di alcune figure, ad esempio quello della Vergine Maria (fig. 284), risultano quasi scarnificati. L'ombreggiatura dell'arco sopracciliare, tipica dello stile del Morandi, qui non c'è. Le sopracciglia e gli occhi sono invece definiti in maniera goffamente lineare. Di contro, la figura femminile al suo fianco, conserva quella marca caratteristica della sensibilità pittorica dell'artista e ricorda nel volto armonioso e mesto, l'aspetto della Madonne migliori del Morandi, come quella del *Riposo* Pallavicini. Ritengo quindi che il pessimo stato dell'opera, a partire dall'appiattimento generale e dalla scomparsa di alcune ombreggiature, sia in parte dovuto a restauri e a puliture a cui l'opera è stata sottoposta sin dal 1730.

Dal dipinto è tratta un'incisione di Benoît Thiboust (fig. 282), edita da Giovanni Maria Salvioni e si conoscono due piccole copie a Firenze: una dei depositi della Galleria Palatina e l'altra nella Galleria Corsini, per molto tempo attribuita a Onorio Marinari³⁹¹. È perduta invece la piccola replica documentata a inizio Settecento nella quadreria Sforza Cesarini (doc. c61). Esiste pure un disegno compositivo della pala, conservato a Berlino (Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. N. 322-1988, fig. 285). Si tratta di un modelletto quadrettato con le figure laterali appena abbozzate, ma in generale fedele alla versione definitiva.

³⁹¹ F. FANTOZZI 1842, p. 556; U. MEDICI 1866, p. 20; S. BELLESI 2003, p. 37; S. BENASSAI 2010, p. 63.

I santi Valentino e Ilario in adorazione del Santissimo Sacramento

VERSIONI: olio su tela, 380x240 cm, Viterbo, Cattedrale di San Lorenzo, 1696-8 (fig. 329).

DATA: 1696-8.

BIBLIOGRAFIA: L. PASCOLI 1730-36, pp.578-81; C. CAROSI 1906; A. SCRATTOLI 1915-1920, p.135; E. SCHLEIER 1992, p.21; M. SIGNORELLI 1962, pp.139, 143.

Il dipinto si trova nella cappella dei santi Ilario e Valentino, detta anche del Sacramento, lungo la navata destra del Duomo di Viterbo. Questa venne costruita tra il 1696 e il 1723 a spese del Comune³⁹² mentre la pala d'altare, la cui commissione al Morandi vide forse impegnato anche Urbano Sacchetti (vescovo di Viterbo tra il 1683 e il 1688), venne completata nel giro di due anni (1696-8) con una ricompensa complessiva di trecento scudi³⁹³.

L'erezione della cappella, su progetto di Giovanni Battista Contini, si inseriva nel più ampio progetto di lavori che coinvolse la cattedrale di San Lorenzo tra gli anni Ottanta del Seicento e i primi due decenni del secolo successivo. In questa fase la navata centrale venne allungata e coperta da una volta a botte decorata da Urbano Romanelli e fu costruito l'abside. Molti di questi interventi sono andati perduti a causa dell'esplosione di una bomba durante la seconda guerra mondiale (1944) e in parte rimossi nei successivi restauri intesi a restituire il presunto aspetto originario romanico all'edificio. Otto delle dieci cappelle e l'abside vennero murati e la cappella del Santissimo Sacramento fu uno dei pochi ambienti a rimanere intatti.

La cappella è tutta dedicata alla celebrazione di Ilario e Valentino, martiri uccisi al tempo delle persecuzioni di Diocleziano (303-5) e fondatori della chiesa di Viterbo. In essa trovano spazio alcune reliquie e, oltre all'opera del Morandi, due tele laterali di Francesco Ferranti l'Imperiali (*Tortura e Martirio dei due santi*, 1714-20)

Venendo alla pala del nostro pittore, essa ritrae l'adorazione del Sacramento da parte dei due santi. Particolarmente studiato è il disporsi delle figure. Il sacerdote Valentino, sicuramente legato alla pittura sacra emiliana (si veda la *Madonna di Loreto* del Domenichino) fa il verso all'apparizione divina. Al suo fianco c'è il diacono compatrono Ilario, anch'egli assorbito dal Santissimo Sacramento. Una creaturina celeste, quasi una citazione della figura analoga della raffaellesca *Madonna di Foligno*, accompagna i due santi. Come nello *Sposalizio della Vergine* di Santa Maria dell'Anima le gambe dei protagonisti sono rivolte agli angoli esterni. Lo sfondo, con tre colonne su fondo celeste, è una rielaborazione dell'*Apparizione della Trinità a quattro santi* di Colonia.

³⁹² Nel 1723 la cappella doveva essere terminata perché quell'anno si tenne una solenne cerimonia per collocare le reliquie dei santi Ilario e Valentino sull'altare.

³⁹³ M. SIGNORELLI 1962, pp. 139, 143.

Con la consueta bipartizione tra sfera terrena e celeste, il registro superiore della pala è presidiato dal corteo celeste che adora il Santissimo. Alcuni lo sorreggono, altri gli rendono devotamente omaggio. Altri ancora sono appena accennati e si confondono nel fondo dorato che li accoglie.

Uno studio preparatorio della pala di Viterbo è nelle collezioni del Wallraf-Richartz Museum di Colonia (fig. 330). La sua natura compiuta fa intendere si sia trattato di un foglio di presentazione. Alcune varianti rendono chiaro però che la sua destinazione finale non era la tela con i martiri viterbesi. Il santo a sinistra è un vescovo come suggerisce la mitra. Un bambino gli tiene il pastolare, anch'esso rimasto fuori dalla traduzione dipinta. L'altro santo, giovane e imberbe nella versione definitiva, qui appare più maturo. È evidente a questo punto che il Morandi avesse pensato questa composizione per più di un progetto e solo per il dipinto di Viterbo, almeno a quanto sappiamo, riuscì a concretizzarne una traduzione dipinta.

27.

Madonna con bambino e santi

VERSIONI: 1) olio su tela, Cortona, Cattedrale (fig. 331).

DATA: 1696.

BIBLIOGRAFIA: D. TARTAGLINI 1700, pp. 80-3; G. G. SERNINI CUCCIATTI 1745, pp. 14-5; *BREVI NOTIZIE STORICHE* 1827, pp. 22-3; A. DELLA CELLA 1900, p. 115; P. SCAPECCHI 1980, p. 39; C. MONBEIG GOGUEL 1981, p. 197 n. 118; E. SCHLEIER 1998, pp. 247-76; E. MORI 1997/8 (1999), pp. 125-78 (164).

La pala venne dipinta per l'altare di san Gaetano, il primo a destra nella Cattedrale di Cortona. In ossequio alle volontà testamentarie dei fratelli Salti (il fisico Costanzo e i canonici Giovanni Battista, Michelangelo e Curzio) e al conseguente cospicuo lascito (docc. c65-c66)³⁹⁴, la chiesa venne sottoposta a diversi lavori di restauro che riguardarono il soffitto, la costruzione dell'arco trionfale davanti al presbiterio, il pavimento marmoreo, i preziosi parati per la decorazione delle pareti "ed altri ornamenti per beneficio di detta Cattedrale", come annotava Giovanni Battista Salti nell'atto del 20 aprile 1696³⁹⁵. "Veramente opera sì grande e pia, meritarebbe esser descritta a caratteri d'oro, acciò maggiormente risplendesse la di lui perenne memoria" poteva scrivere entusiasticamente Domenico Tartaglini già nella sua guida di Cortona del 1700.

Ai nobili Salti spettò anche l'erezione dell'altare di san Gaetano, sepoltura designata nei rispettivi testamenti e collocazione iniziale dell'opera del Morandi. Dopo essere stata trasferita per qualche tempo

³⁹⁴ A. DELLA CELLA 1900, p. 107; C. CORSI MIRAGLIA 1985, pp. 217-8.

³⁹⁵ ADC, *Testamento di Costanzo Salti* (1686); *Testamento di Giovanni Battista Salti* (20 aprile 1696).

Sui lavori in Cattedrale: D. TARTAGLINI 1700, pp. 80-3; G. G. SERNINI CUCCIATTI 1745, pp. 14-5; *BREVI NOTIZIE STORICHE...* 1827, pp. 22-3; P. UCCELLI 1835, p. 128; A. DELLA CELLA 1900, p. 115; E. MORI 1997/8 (1999), pp. 125-78 (164); P. SCAPECCHI 1980, p. 39.

nella vicina chiesa del Gesù, l'opera si trova oggi dietro l'altare di Francesco Mazzuoli (1677)³⁹⁶ nella galleria di dipinti orfani di collocazione che fu allestita nel XIX secolo³⁹⁷.

L'unica fonte a riferire esplicitamente la presenza di un'opera del Morandi a Cortona è la guida del Tartaglini³⁹⁸. Dopo questa sommaria menzione diverse guide della città elencano il quadro tra quelli della cattedrale, con attribuzioni tra le più varie (Cigoli, Lazzaro Baldi, Giovanni Gherardini³⁹⁹, Domenico Fiasella⁴⁰⁰), esprimendo comunque nei suoi confronti giudizi positivi. "Questo è un quadro d'ottima maniera, disegno ed accordo (...) Tutti gl'intendenti che lo hanno veduto e considerato ne fanno la stima che meritasì" scriveva Giovanni Girolamo Sernini Cucciatti (1705-85).

Sulla base di questi riferimenti è possibile identificare i santi che accompagnano la Vergine e Gesù in santa Caterina d'Alessandria, san Gaetano e san Liborio.

L'attribuzione dell'opera al Morandi è stata senz'altro favorita dalla conoscenza di uno studio preparatorio in cerca d'autore, pubblicato negli studi di Catherine Monbeig Goguel e di Erich Schleier (sanguigna e carboncino nero su carta con rialzi di biacca e acquerellature, 31,4x21,3 cm, San Francisco, Museum of fine arts, inv. n. 1963.24.14.5, fig. 332)⁴⁰¹. La fedeltà della scena alla traduzione

³⁹⁶ P. SCAPECCHI 1980, p. 39; A. ANGELINI 1995, p. 88.

³⁹⁷ A partire da destra le opere esposte alle pareti del presbiterio sono: la *Madonna del Rosario* del Cigoli, proveniente dalla Chiesa di San Domenico; la *Consacrazione della chiesa di San Salvatore* di Andrea Commodi, dal soppresso Oratorio del Santissimo Salvatore; l'anonima *Discesa dello Spirito Santo*, proveniente dal soppresso Oratorio di San Sebastiano; l'*Assunzione della Vergine* del Bonetti, dalla Chiesa di sant'Antonio; la *Crocifissione* e l'*Incredulità di San Tommaso* di Francesco Signorelli; la *Madonna in gloria con i santi Agostino e Monica* di Alessandro Allori, proveniente dalla chiesa di Sant'Agostino; l'*Adorazione dei Magi* del Bonetti e l'*Angelo custode* del Grati (1718). P. UCCELLI 1835, p. 128; P. SCAPECCHI 1980, p. 39.

³⁹⁸ A Cortona c'è "una cattedrale sotto il titolo della Santissima Vergine Assunta, qual chiesa cattedrale rendea alla mensa vescovale circa duemila scudi di rendita l'anno, non essendo soggetta ad alcuna Metropoli, ove sia l'Arcivescovo; ma immediatamente alla Santa Sede Apostolica. L'altra Collegiata parimente sotto l'invocazione della Natività della Gloriosissima Madre di Dio: la prima si uffizia coralmente da dodici illustrissimi, e nobili Canonici, con quatro dignità, cioè (oltre il Vescovo) preposto, arcidiacono, arciprete, e decano, quali due ultime sono Juspatronato de' Signori Passerini, siccome un Canonico è Juspatronato della nobil famiglia Laparelli: tra questi dodici signori Canonici, vi è il Canonico Penitenziario, ed il canonico Teologo, eletti dal medemo Capitolo, come soggetti degnissimi di simil grado. La seconda pure viene ad esser servita da undici Canonici parimente nobili, uno de' quali è Juspatronato de' signori Laparelli, uno della nobile Famiglia Venuti, e l'altro de' Sellari buoni cittadini. La dignità di Priore, sei Operai, un Camerlingo, un Scrivano, ed un Cancelliere. (...) Queste chiese sono assistite, e servite entrambi da diversi cappellani in buon numero con buone prebende per il servizio, che prestano ad esse sì principali, come anco i Signori Canonici hanno buonissime entrate. Nella colleggiata poi tanto porta l'Almizia la Dignità in una forma, quanto li signori Canonici, e questa Chiesa acciò comparisse più maestosa, fu speso nella fabbrica sopra sessantamila scudi, e fu architettura di Battista da Cortona, in quei tempi principale nell'arte, consacrata poi da Monsig. Filippo Bardi l'anno 1610. Nella cattedrale vi sono, oltre li canonici ordinarii, anche i canonici sopranumerari chiamati, quali non hanno certo numero prefisso, ma consiste nell'arbitrio de' i signori canonici capitolari, quali gli eleggono in virtù de' i loro antichissimi privilegi, ed immemorabile osservanza di tempo. Entrambi le dette Chiese sono ornate di vaghe, antiche, e moderne pitture, operate da diverse eccellenti mani con eruditi pennelli, come nella Cattedrale dipinse il famosissimo Pietro Berrettini detto comunemente Pietro da Cortona, Lorenzo suo nipote, il Vanni, il Morandi, il Bardi allievo del suddetto Pietro, il Salvi ed altri. Nella Colleggiata operarono il Ciarpi, Maestro di Pietro, il Lanfranchi, Francesco Bronzini fiorentino, e l'Empoli", D. TARTAGLINI 1700, pp. 80-3.

³⁹⁹ *BREVI NOTIZIE STORICHE...* 1827, pp. 22-3.

⁴⁰⁰ A. DELLA CELLA 1900, p. 115.

⁴⁰¹ Prima della proposta della Goguel, lo studio era stato collegato variamente a Giovanni Francesco Romanelli e a Ciro Ferri. G. S. HELLMAN 1915, n. 138 fig. XXXII.

definitiva è altissima. Fatta eccezione per alcune piccole differenze, le due composizioni sono sovrapponibili. L'accostamento tra le opere rende però evidente un tono più libero nella costruzione grafica; del tutto insoddisfacente è invece la qualità della tela cortonese.

28.

Flagellazione di Cristo

VERSIONI: olio su tela, 245 x 235 cm, Firenze, Depositi del Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto (Monastero di San Michele a San Salvi, n. Inv. 8286), (fig. 337).

DATA: 1708-15.

BIBLIOGRAFIA: L. PASCOLI 1730-6, p. 582; R. DEL BRUNO 1745, p. 43; G. RICHA 1754-62, pp. 260-1; V. FOLLINI, M. RASTRELLI 1789-92, VI, p. 122; M. LASTRI 1791-5 (1795), cc.79rv; L. BIADI 1824, p. 61; G. MASSELLI 1847, pp. 3-8; M. MOSCO 1974, p. 30; E. SCHLEIER 1998, p. 253; A. G. DE MARCHI 2008, p. 243; L. MOCCI 2012, pp. 459-461; G. DE LUCA 2012 (2014), pp.180-191.

La *Flagellazione* di San Firenze è una delle ultime opere che videro direttamente impegnato il Morandi⁴⁰². Il pittore attribuiva a essa un valore particolare, avendo pensato di lasciarla in eredità ai padri dell'Oratorio insieme al patrimonio necessario per l'erezione di una cappella, sede ultima del quadrone. Dopo i disbrighi burocratici successivi alla sua morte e il censimento nell'inventario dei suoi beni, il *Cristo alla colonna* venne finalmente inviato a Firenze nel 1717. Qui, dopo aver subito interventi di restauro affidati a Giovanni Camillo Sagrestani (doc. c70)⁴⁰³, la pala venne riposta per circa metà secolo nella sagrestia di San Firenze, essendo sproporzionata per gli altari esistenti.

La nuova cappella di Zanobi del Rosso (1772-6) venne alla fine identificata quale sede adatta ad ospitarla⁴⁰⁴. In questo contesto molte guide di Firenze, pubblicate tra Settecento e Ottocento, la indicano registrando con particolare dovizia di dettagli le vicende della donazione⁴⁰⁵. Luigi Biadi raccontava, ad esempio, che prima di lasciare Roma l'opera aveva trovato un convinto estimatore disposto a spendere 300 doble pur di averla⁴⁰⁶.

⁴⁰² L. PASCOLI 1730-6, p. 582.

⁴⁰³ ASF, 136, *Conto dei molto reverendi padri di San Filippo Neri di San Firenze*, p. 89, foglio sciolto c.1r.

⁴⁰⁴ La cappella, già del Santissimo Sacramento, poi della Flagellazione e oggi dedicata alla Madonna venne costruita tra il 1775 e il 1776. L'altare e la balaustra sono opere dello scultore Michelangelo Giovannozzi che lavorò su disegno di Zanobi del Rosso. Sulla parete opposta si trovavano invece il sepolcro di Pietro Bini (1593-1635), il fondatore dell'Oratorio fiorentino e un *Supplizio dei Quaranta Martiri* del Bachiacca. La cupola fu dipinta da Luigi Sabatelli (1772-1850) con il *Trionfo degli Ordini religiosi* (1830 circa). La pala del Morandi è sostituita oggi sull'altare da una *Madonna con Bambino* del Maratta. G. MASSELLI 1847, pp. 3-8.

⁴⁰⁵ L'opera è ricordata da Raffaello del Bruno ("in Sagrestia è un Quadro molto stimato di Gio. Maria Morandi". R. Del Bruno 1745, p. 43) e dal Rastrelli ("La pittura è degna di pregio, e la figura del Salvatore è molto bene intesa ed esprimente". V. FOLLINI, M. RASTRELLI 1789-92, VI, p. 122).

⁴⁰⁶ "Il pregio di quest'opera fu tale che prima di esser trasportata da Roma in Firenze offrì taluno che volea acquistarla 300 doble". L. BIADI 1824, p. 61.

Giudicata eccessivamente rovinata e illeggibile, tanto che “taluno ignorava perfino che cosa rappresentasse”, la *Flagellazione* venne rimossa dall’altare nel 1840 (doc. c71), per essere poi requisita nel 1867 ed entrare nelle Gallerie Fiorentine, dove l’inventario del 1890 la registra come creazione di un pittore bolognese (doc. c72).

La tela, oggi nei depositi del Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto, versa in un pessimo stato di conservazione. La sua leggibilità è irrimediabilmente compromessa da diversi strappi sul supporto e da un generale ingiallimento delle vernici. Analizzarne il contenuto sarebbe difficile se non potessimo contare sull’incisione di Gaetano Vascellini (fig. 338) per l’“Etruria pittrice” di Marco Lastri (doc. c73)⁴⁰⁷.

L’episodio si svolge in un contesto all’antica come suggeriscono il busto di Tiberio (come nell’*Incoronazione di spine* del Tiziano del Louvre, fig. 336) e le insegne militari romane. Cristo reagisce dignitosamente, ritraendosi alle percosse. Gli occhi sono rivolti con rassegnazione al cielo. Attorno a lui un gruppo di soldato lo carica di colpi.

La realizzazione del dipinto di San Firenze può essere datata tra il 1708 e il 1715. Gli estremi cronologici sono forniti dalle due edizioni del testamento del pittore: solo nel secondo l’opera è menzionata, quindi era stata già realizzata. Se lo studio grafico per la gamba di Cristo (Lipsia, Museum der bildenden kunste, fig. 335) anticipa il terminus ante quem al 1712, data segnata nell’album Rensi che lo contiene, ancora più decisiva è la notizia che un “Quadro grande d’altare con la Flagellazione alla colonna del signor Morandi” venne esposto alla mostra di San Salvatore in Lauro nel 1710⁴⁰⁸. La *Flagellazione* venne, quindi, dipinta tra il 1708 e il 1710.

29.

Beato Gregorio Celli di Verucchio in preghiera

VERSIONI: **1)** olio su tela, 300x190 cm, Verucchio, chiesa di S. Agostino (fig. 339); **2)** olio su tela, 86x56 cm, Cambi Aste, 9 giugno 2011, lotto 199, (fig. 341).

DATA: 1711.

BIBLIOGRAFIA: G. PECCI 1962, p.14; A. DONATI 2003, pp. 51-74; A. C. CADDERI 2006.

A Verucchio, in provincia di Rimini, abitava uno dei fratelli del Morandi, Giuseppe. Qui il pittore soggiornò qualche mese nel 1682, prima di recarsi a Bologna e poi a Firenze. Dev’essere stato in questa occasione che conobbe la figura dell’eremita Gregorio Celli, al centro di un piccolo culto locale⁴⁰⁹.

⁴⁰⁷ M. LASTRI 1791-5 (1795), c.79r-v.

⁴⁰⁸ A. G. DE MARCHI 2008, p. 243.

⁴⁰⁹ Le prime notizie su Gregorio Celli sono molto tarde e risalgono addirittura al Seicento, tre secoli dopo la morte. Il Morandi partecipò, quindi, alla costruzione di un repertorio di fonti sul beato, a quel tempo davvero poco conosciuto. Tra le notizie riferite dagli agiografi di quella stagione c’era pure quella che voleva il religioso beatificato nel 1357 da papa

La tela dedicata al religioso venne però commissionata in anni molto più tardi, nel 1711, dal capitano Francesco Nucci come ex voto per la guarigione della moglie Felice Massaioli. L'opera, inquadrata da un'ancona lignea di Bartolomeo Silvestri (fig. 340), trovò posto nella chiesa di Sant'Agostino a Verucchio, dove ancora è esposta.

Al centro della piccola tela il beato è prostrato in meditazione, davanti al crocifisso. Porta la mano destra al petto mentre allontana l'altra da sé, codificando un'iconografia ripetuta anche nelle incisioni e nei santini pubblicati all'indomani della beatificazione a metà del Settecento. Accanto a lui sono poggiati a terra un libro di preghiere, un teschio e un cesto di vimini, mentre sul suo capo svola un gruppo di angeli. La loro consistenza si fa via via più eterea man mano che si allontanano dalla scena e sono risucchiati dalla luce dorata che li accompagna. I due capofila, quelli delineati con più precisione, nient'altro sono che la riproposizione della coppia di creature celesti che partecipava allo *Sposalizio della Vergine* in Santa Maria dell'Anima, paratatticamente catapultata nel nuovo contesto. Quello a sinistra, accomodato su una nube invita il contrito religioso all'adorazione del crocifisso mentre l'altro si muove alle sue spalle. La scelta testimonia certamente una certa indolenza immaginativa dei collaboratori dell'anziano pittore che spesso reimpiegarono anche nelle proprie produzioni autonome schemi adoperati anni prima dal maestro. La storia è ambientata in esterno, nell'eremo sul monte Carnerio, in provincia di Rieti, dove effettivamente il Celli si rifugiò.

Un quadretto, riproduzione in piccolo della pala di Verucchio, è stato venduto recentemente in asta.

30.

Madonna in gloria con i santi Donato, Francesco di Paola, Francesco Saverio, Filippo Neri e Francesco Borgia

VERSIONI: Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, Corridonia, Pinacoteca Civica, (fig. 342).

DATA: 1711.

BIBLIOGRAFIA: G. PASCUCCI 2003, p. 80; S. BLASIO 2007, pp. 181-230.

Il dipinto, commissionato nel 1711 dagli eredi di Ulisse Orsetti e pagato 310 scudi, nacque per l'altare maggiore della chiesa di San Donato dell'antica Pausula, oggi Corridonia (MC).

La scena è costruita su due livelli sovrapposti: quello superiore è occupato dai protagonisti dell'apparizione, il secondo invece fa da palcoscenico a un piccolo drappello di santi. Nel cuore della visione paradisiaca stanno la Madonna col bambino benedicente, attorniatati dalla solita classe di angioletti, di natura prettamente ornamentale. I destinatari dell'estasi, i cinque santi (san Filippo Neri, san Donato, san Francesco di Paola, san Francesco Saverio e Francesco Borgia), partecipano imbambolati al miracolo, accompagnati da un paio di pargoletti che ne regge gli attributi iconografici.

Innocenzo VI. In assenza di notizie documentarie e a seguito di un nuovo processo presso la Curia di Rimini, Clemente XIV ribadirà il riconoscimento ufficiale del Celli nel 1769.

La datazione tarda dell'opera, 1711, rende poco probabile un diretto intervento del Morandi nella sua realizzazione, come invece è stato finora proposto. Alla questione anagrafica si aggiunge ovviamente quella stilistica e qualitativa. La scarsa concertazione delle figure (ognuna rintracciabile in altre opere dell'artista), unita alla modesta qualità della pittura, collocano la pala di Corridonia tra le produzioni di bottega del Morandi, nel tempo in cui questi abbandonò l'esercizio attivo della professione.

Sembrano sfuggire a questo giudizio, almeno in parte, alcune figure del corteo celeste a partire dalla Madonna. Ritroviamo nella sua delicata immagine, che ricorda la *Madonna* dell'Osservanza, o meglio il prototipo della Vergine del *Riposo* Pallavicini, la peculiare tendenza a sfumare delicatamente i passaggi chiaroscurali, ben evidente nella superficie ombrata delle palpebre. Così anche alcuni angioletti non mancano di qualità.

Ritratti cardinalizi

31.

Ritratto del cardinale Francesco Albizi

VERSIONI: **1)** olio su tela, 74,5x62 cm, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 12); **2)** olio su tela, 66,3 x 50,8 cm, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 13); **3)** olio su tela, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 14); **4)** olio su tela, 74x53 cm, Milano, Il Ponte casa d'aste, 10 ottobre 2012, lotto 457, (fig. 15).

DATA: 1655-8.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp.117-121; G. SESTIERI, 1994, I, p. 132; II, fig. 782; M. FAGIOLO DELL'ARCO 1998, pp. 108-109; F. PETRUCCI, 1998, p. 144; F. PETRUCCI 2008, p. 361.

Del ritratto che Giovanni Maria Morandi dipinse per Francesco Albizi (1593-1684) esistono almeno quattro esemplari, di cui ben tre conservati nel palazzo Chigi di Ariccia.

Il primo di questi è un bellissimo dipinto che fissa su tela l'imponente e burbera figura del prelado, ritraendola a busto intero su fondo scuro. Una luce intensa, proveniente da una fonte in basso a destra, inquadra il cardinale. L'Albizi è leggermente ruotato di tre quarti, mentre il volto, accuratamente delineato nella sua severità (si noti il sopracciglio sinistro inarcato), scruta con attenzione lo spettatore. Il prelado indossa la berretta cardinalizia e una mozzetta quasi scolpita, tanto di essa è suggerita la rigida composizione nelle pieghe profonde e nei riflessi di luci e ombre. Di contro ben si coglie la morbidezza epidermica del volto così come anche dei capelli, dei baffi all'insù e del pizzetto. L'immagine che vien fuori è molto affine alla figura del cardinale scolpita nel busto di Domenico Guidi (completato da Vincenzo Felici) alla fine del secolo per il monumento funebre in Santa Maria in Traspontina (fig. 17)⁴¹⁰.

⁴¹⁰ Sul busto: D. L. BERSHAD 1970, pp. 805-11; C. GIOMETTI 2007, pp. 36-7; ID. 2010, pp. 251-3.

Da qualche tempo circola sul mercato italiano delle aste d'arte antica una seconda versione del ritratto. Mi riferisco a una tela messa in vendita dalla casa milanese "Il Ponte" nel 2012 e poi di nuovo nel 2013. Il dipinto, accompagnato da una sontuosa cornice lignea, ripropone con quasi nessuna variante l'invenzione del ritratto di Ariccia.

La seconda tela conservata in palazzo Chigi è poco dissimile da quest'ultimo. La visuale si restringe e l'attenzione è tutta concentrata sulla verità fisionomica di Francesco Albizi. La stesura pittorica è più pastosa e mette meglio in evidenza la vivacità cromatica del dipinto.

I due ritratti provengono dalla collezione di Marcello Fagiolo dell'Arco, acquistati dallo storico dell'arte nel 1992 e arrivati ad Ariccia nel 2001. Francesco Petrucci ha ipotizzato che questi provengano dalla quadreria personale dell'Albizi, richiamandosi a due tele censite "nella camera dove dorme sua Eminenza" da un inventario del 1682 (doc. c4)⁴¹¹.

Il terzo ritratto di Ariccia, pur condividendo con il secondo lo stesso formato a mezzo busto, propone il cardinale da un'altra visuale, da destra, e senza la berretta.

Dall'opera deriva un'incisione di Giuseppe Testana, stampata da Giovan Giacomo De Rossi per la prima volta nel 1658 e ripubblicata nella varie raccolte di effigi di cardinali (fig. 16).

Nato a Cesena da una famiglia di origine fiorentina, Francesco Albizi⁴¹² fu per tutta la sua carriera impegnato nella lotta al giansenismo. Amico del futuro Alessandro VII sin dai tempi della nunziatura a Colonia e ricevendo dal senese pure un carne in latino in dedica, l'Albizi ottenne la nomina cardinalizia da Innocenzo X nel 1654. La realizzazione del ritratto del Morandi è da datare quindi tra il 1655 e il 1658, anno della pubblicazione della stampa del Testana.

32.

Ritratto del cardinale Giulio Rospigliosi

VERSIONI: **1)** olio su tela, 242x175 cm, Roma, Galleria Nazionale d'Arte antica (fig. 54); **2)** olio su tela, 64x48 cm, Montpellier, Musée Fabre (fig. 56).

DATA: 1657.

BIBLIOGRAFIA: G. LEGARET 1920, p.329; A. JOUBIN 1924, II, pp. 339-40; L. COLLOBI RAGGHIANI 1948, p.53; H. ZERNER 1961, p.66; E. K. WATERHOUSE 1967, pp.117-121; G. SESTIERI 1994 p. 132; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; A. NEGRO 1999, p.50; F. PETRUCCI 2008, p. 361.

Il biografo Lione Pascoli delinea come decisivo per l'avvio della carriera romana del Morandi l'incontro con Giulio Rospigliosi. Il religioso pistoiese (1600-69), di ritorno da una nunziatura in Spagna durata nove anni, una volta conosciuto il pittore lo avrebbe sin da subito apprezzato e aiutato a farsi

⁴¹¹ F. PETRUCCI 2008, p. 364.

⁴¹² Sul cardinale: A. MONTICONE, *Francesco Albizi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol II, 1960, *ad vocem*; L. CEYSSSENS, *Le cardinal François Albizi (1593-1684). Un cas important dans l'histoire du jansénisme*, Roma 1977; ID., *Le cardinal François Albizi (1593-1684). Son autobiographie et son testament*, in *Bulletin de l'Institut historique belge de Rome*, 45 (1976), pp. 895-7.

conoscere. Tra le prime opere commesse al Morandi c'è sicuramente il ritratto al tempo della nomina cardinalizia del 1657.

Di questo si conserva un esemplare nella Galleria nazionale d'arte antica di Roma, proveniente dalla vendita Rospigliosi del dicembre 1932⁴¹³. A causa di due vecchie incisioni di Nicolas Bonnat (fig. 57), una del 1666 da cardinale e una dell'anno seguente da papa, che attribuivano il ritratto al Poussin⁴¹⁴, questo è stato per molto tempo attribuito al pittore francese. Spetta a Henri Zerner aver evidenziato l'incongruenza dell'accostamento e aver avanzato il confronto con l'incisione del Testana (fig. 55).

Il ritratto delinea l'aspetto di Giulio Rospigliosi a tutta figura. Tiene una missiva tra le mani e sta per poggiarla alla scrivania accanto a lui. La monumentale figura del prelato pistoiese è collocata in un salone. Alle sue spalle, oltre un balcone, si apre una veduta paesaggistica indistinta, di grande chiarore e di nuvole stracciate. Il tono dominante del quadro, al netto di una generale velatura di colore giallastro dovuta al deterioramento della vernice, è sicuramente il rosso: quello splendente dell'abito porporato, quello felpato della tela sul tavolo, quello più scuro del tendaggio che incornicia il lato superiore del dipinto.

Il volto di Giulio Rospigliosi è sì riprodotto con grande fedeltà, come il confronto con la traduzione del Testana suggerisce, ma decisamente ingentilito. Le rughe sono appena accennate e l'arcata sopracciliare, così sporgente da creare una profonda zona ombreggiata sopra gli occhi, è addolcita.

Anche l'altro ritratto, quello di Montpellier, è stato per molto tempo catalogato come opera poussiniana. Un giudizio complessivo sul dipinto deve certamente tener conto del fatto che questo è stato nei secoli pesantemente rimaneggiato. Il ritratto è concentrato sul busto del Rospigliosi e, al netto di una più nutrita schiera di rughe che invecchia artificialmente il volto, si può ritenere una derivazione del ritratto di palazzo Barberini. Il Morandi dovette realizzare diverse copie da quell'effigie e per questo ne tenne per sé una replica di riserva in bottega.

33.

Ritratto del cardinale Flavio Chigi

VERSIONI: **1)** olio su tela, 73,5x60 cm, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 60); **2)** olio su tela, 74x61,5 cm, Londra, Sotheby's, 20 maggio 2008, lotto 74, (fig. 61); **3)** olio su tela, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 62); **4)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 64x48,5 cm, Firenze, Oratorio di san Francesco dei Vanchetoni; **5)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 70x57 cm, Capua, Museo Campano.

DATA: 1657.

BIBLIOGRAFIA: V. GOLZIO 1939, p.280, 285; E. K. WATERHOUSE 1967, pp.117-121; F. PETRUCCI 1992, p.115; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; B. JATTA 2006.

⁴¹³ Il ritratto venne acquistato dal soprintendente Federico Hermann su autorizzazione del Ministero della pubblica istruzione subito prima della vendita del 1932.

⁴¹⁴ A. BLUNT 1962, pp. 486-98.

L'anno 1657 dovette risultare davvero decisivo per la carriera del Morandi ritrattista. A quell'anno risale, infatti, la realizzazione dei ritratti del papa regnante, del suo segretario di stato e del cardinale nepote Flavio. Ritrarre un sovrano e i suoi ministri non rispondeva alle esigenze di un singolo, ma doveva soddisfare una domanda altissima di copie di quell'effigie. Dev'essere stato in questo momento che il pittore entrò per la prima volta in contatto col mercato e comprese la necessità di copiare e ricopiare una tela decine e decine di volte per accontentare amici, parenti, collaboratori e sudditi dell'effigiato⁴¹⁵.

Quella del ritratto del cardinale Flavio Chigi (1631-93)⁴¹⁶ è una fattispecie esemplare di un sistema quasi industriale che il Morandi non tarderà a comprendere e padroneggiare nel seguito della carriera. Dopo un solo mese dalla promozione (9 aprile 1657), il cardinale ordinò al Morandi un primo ritratto. A questa prima commissione si potrebbe collegare un pagamento del 9 maggio 1657. Col passare dei mesi e degli anni Flavio continuò a chiedere al pittore altre copie (docc. c15-c16). Nel 1662 gliene ordinò addirittura 8 di diverse grandezze: 6 tele completamente autografe, una ritoccata dal Morandi e due copie di bottega, per un totale di novanta scudi⁴¹⁷.

Aggiungendo ai ritratti divulgati per volere dello stesso Flavio, quelli che Morandi iniziò a commerciare autonomamente⁴¹⁸, si può riconoscere davvero questo 1657 come il momento di trasformazione della sua bottega in industria del ritratto.

Con queste premesse, non sorprende che molti siano i ritratti di Flavio finora identificati, né stupirebbe trovarne altrettanti in nuove ricerche. Tra questi occupano un posto di rilievo per la qualità della pittura una tela venduta da Sotheby's qualche anno fa e un'altra conservata nel palazzo Chigi di Ariccia. Riconosciamo in queste opere la fisionomia del nipote di Alessandro VII, dalla faccia pingue come quella del padre e i folti riccioli scuri. Nel ritratto di Ariccia, il busto di Flavio è completamente coperto dalla mozzetta, di colore rosso vivido e striata da pennellate di tono più chiaro. Il volto del prelado è delineato con precisione, come indicano gli arrossamenti sulle gote. Ciò non impedisce al Morandi di costruire per il cardinale nipote un ritratto fortemente idealizzato, in cui le fattezze goffe del religioso sono in tutta evidenza addolcite. Il quadro è accompagnato da una preziosa cornice, in legno intagliato e dorato, che Francesco Petrucci ha attribuito ad Antonio Chicari.

Il secondo ritratto, quello Sotheby's, è a dir poco sorprendente per lo spessore delle pennellate che si addensano sulla tela. La conseguenza più evidente di questa diversa trattazione è un'effigie decisamente meno "statuina". Se ne guadagna in vivacità pittorica.

⁴¹⁵ V. GOLZIO 1939, p. 285.

⁴¹⁶ Sul cardinale Flavio: E. STUMPO, *Flavio Chigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 24, 1980, *ad vocem*.

⁴¹⁷ V. GOLZIO 1939, pp. 266-7. Dei sei ritratti, tre erano "originali" (uno per la guardaroba del cardinale e l'altro per monsignor Nini), una copia "ritocca" era destinata al monsignor Antonio Pignatelli, due repliche di bottega erano inviate a Siena, un'ultima copia "in tela d'imperatore" veniva regalata alla Biblioteca Apostolica Vaticana.

⁴¹⁸ L'inventario della collezione Salviati del 1686 ricorda nel Palazzo in via del Palagio a Firenze un ritratto di Flavio, amico del marchese Giovan Vincenzo, con buone probabilità opera proprio del Morandi.

L'unico ritratto identificabile dalle carte d'archivio è invece quello della Biblioteca Apostolica Vaticana. Flavio fu cardinale bibliotecario e questo spiega la presenza della sua effigie in questa sede. Il dipinto è presentato nella ricevuta di pagamento come opera non autografa. Se anche le carte tacessero, basterebbe l'analisi della tela per riconoscerne la natura di replica di bottega. Flavio è ritratto accanto alla sua scrivania, con la solita missiva tra le mani e un gesto allocutorio.

Altri due ritratti, opere anch'esse non autografe e di modesta fattura, sono conservati nell'Oratorio di San Francesco dei Vanchetoni a Firenze e nel Museo Campano di Capua.

Dal ritratto del Morandi Giuseppe Testana trasse un'incisione (fig. 58). Ancora da quell'opera, o forse direttamente alla traduzione dello stesso Testana, si ispirò Nicolas de Larmessin (1632-94) in una stampa pubblicata nel 1664 (fig. 59) al tempo del viaggio diplomatico di Flavio alla corte di Luigi XIV per ricucire dopo l'incidente col duca di Créqui. Se nel volto si riconosce il riferimento al modello del Morandi, per il resto l'incisione è differente. Flavio indossa sopra gli abiti porporati il galero e un cappuccio con bordo di pelliccia. Sullo sfondo è raffigurato il suo ingresso a Parigi al fianco del Re Sole, il 19 agosto 1664.

Dopo il Morandi, Flavio Chigi si fece ritrarre anche da Ferdinand Voet e da Giuseppe Mazzuoli. Tra le opere migliori del fiammingo ci sono sicuramente il ritratto di Ariccia (olio su tela, 134x107 cm, Ariccia, Palazzo Chigi, inv. 467) e quello del cardinale in veste da camera⁴¹⁹.

34.

Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi

VERSIONI: **1)** olio su tela, 75x61,5 cm, Vienna, Dorotheum, 21 ottobre 2014, lotto 20, già Londra, Sotheby's, 3 luglio 1991, lotto 198 e Londra, Christie's 15 dicembre 1978, lotto 48 (fig. 63); **2)** olio su tela, 121x96 cm, Firenze, Pandolfini 21 ottobre 2010 (fig. 64); **3)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 66x51 cm, Babuino, 19 ottobre 2015, lotto 98, (fig. 65).

DATA: 1657.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp.117-121; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; F. PETRUCCI 2008, p.361; P. BETTI 2011, pp. 25-42.

Il ritratto del lucchese Girolamo Buonvisi (1607-77), da cui è tratta la consueta incisione del Testana (fig. 66), ci è noto grazie a tre tele, diverse per formato oltre che per qualità, non essendo tutte autografe.

La prima di queste, "in tela d'imperatore" fissa il cardinale su uno sfondo color marrone, in leggero scorcio mentre volge la testa e la parte superiore del busto in favore del ritrattista. Il Buonvisi è seduto su una sedia preziosamente decorata da intagli dorati. Ha appena interrotto la lettura di un breviario per prestare attenzione ad un interlocutore e con l'indice tiene il segno sulla pagina da cui si è distratto. Le pieghe dell'abito, dalla tipica consistenza marmorea, si assiepano copiose, creando profondi solchi tra le

⁴¹⁹ M. FAGIOLO DELL'ARCO 1998, pp. 138-40, n. 36.

braccia e le gambe. Intensamente espressivo è lo sguardo del cardinale. Si apprezza, in particolare, il delicatissimo sfumato che accarezza e ingentilisce il volto. Sottilissimi tocchi segnano i passaggi di luce e le diverse gradazioni cromatiche dell'incarnato, con risultati analoghi a quelli sperimentati nei ritratti dell'arciduca Sigismondo Francesco d'Asburgo e dell'Imperatore Leopoldo I.

Il secondo ritratto del Buonvisi, quello Dorotheum, inquadra il prelato nel solo volto offrendo un saggio ancora più convincente delle doti ritrattistiche del Morandi nella bella esecuzione del dipinto.

Un'ultima versione, questa volta decisamente di natura modesta e da assegnare alla bottega dell'artista per la modesta esecuzione, è stata venduta nel 2015 dalla casa d'aste romana Babuino.

L'inventario della collezione lucchese dei Buonvisi, stilato nel 1776, riportava la presenza dei "ritratti dei cardinali Girolamo e Francesco ambedue Buonvisi" purtroppo senza indicarne l'autore⁴²⁰. Sappiamo invece che, oltre al suo ritratto, il cardinale chiese al Morandi anche un quadro di formato ottagonale con la "Madonna e Gesù bambino", la cui esistenza nel palazzo di Lucca è documentata da un inventario seicentesco⁴²¹.

Nato a Lucca, il Buonvisi⁴²² compì la sua prima formazione tra la città natale e Siena (collegio Tolomei), dove ebbe modo di stringere amicizia con Fabio Chigi, in un rapporto di reciproca stima e confidenza destinato a durare negli anni⁴²³. Salito al soglio pontificio, Alessandro VII gli conferì l'incarico di maggiordomo del papa per poi offrirgli la berretta cardinalizia in occasione delle sue prime nomine, il 9 aprile 1657. La realizzazione del ritratto del Morandi è da collocarsi in prossimità di questa data.

35.

Ritratto del cardinale Cesare Fachinetti

VERSIONI: Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 71x58,5 cm, Genova, asta Wannenes, 5 marzo 2015, lotto 972, già Venezia, asta Finarte, 16 maggio 2009, lotto 455 (fig. 67).

DATA: 1657-9.

Il ritratto del cardinale Cesare Fachinetti (1608-83), passato in asta a Genova e Venezia, fatica a essere considerato autografo. L'identificazione del soggetto è possibile grazie all'incisione di Stefan Picart (fig. 68). Il cardinale bolognese, sostenitore della teoria copernicana nella finzione dell'"Augustinus" di Cornelius Jansen, è uno dei pochi personaggi ritratti dal Morandi in una posa precisamente frontale, anche se leggermente ruotata. Il volto è delineato con grande verità, con piccole labbra, baffetti all'insù e l'immane pizzetto. L'opera manca, a mio avviso, dell'accuratezza e della raffinatezza cromatica

⁴²⁰ P. BETTI 2011, p. 25-42.

⁴²¹ L. LUCARINI 2000, p.134.

⁴²² Sul cardinale: L. CARDELLA, *Memorie storiche de' cardinali di santa Romana Chiesa*, VII, Roma 1793, p. 127; M. TRIGARI, *Girolamo Buonvisi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15 (1971), *ad vocem*.

⁴²³ Rapporti stretti con i Chigi sono confermati pure dal fatto che alla morte dello zio, Flavio Chigi tentò di spingere all'elezione proprio il Buonvisi nel conclave del 1667, mancando però l'obiettivo per l'opposizione del cardinale Harrach che riteneva il lucchese troppo giovane.

che caratterizza le opere migliori del pittore e per questo non si può ritenere autografa. Le occhiaie, come anche le rughe sul volto, presentano ingiustificabili residui di rigidità e sono prive di quell'effetto sfumato tipico dello stile dell'artista.

Vicinissimo ai Barberini al tempo di Urbano VIII e ricoprendo per questo diversi incarichi di governo⁴²⁴, Fachinetti ottenne la berretta cardinalizia nel 1643. La fine della stagione barberiniana segnò il suo allontanamento dalla Curia romana per il vescovado di Senigallia (1643-55) e poi di Spoleto.

36.

Ritratto del cardinale Francesco Maria Mancini

VERSIONI: olio su tela, 117x93 cm, Roma, collezione privata (fig. 87).

DATA: 1660.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp.117-121; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; F. PETRUCCI 2008, p. 361.

Il cardinale Mancini è seduto a un tavolo nel suo studio. Ha appena completato la lettura di una missiva che tiene piegata tra le dita della mano sinistra mentre poggia quella destra su un messale collocato sul tavolo. Una tenda incornicia la scena mentre alle spalle si apre una finestra col cielo al crepuscolo. In luogo del consueto colletto, Francesco Mancini porta un bavero, adeguamento alla moda cardinalizia francese.

Il Mancini fu convinto membro del partito francese, arrivando addirittura a schierarsi contro il papa al tempo del conflitto col duca di Créquy (1663-4)⁴²⁵. Tale adesione è da spiegarsi innanzitutto con la parentela col cardinale Mazzarino: il fratello del primo, Lorenzo, aveva infatti sposato la sorella del secondo, Geronima. Con lui ebbe strettissimi rapporti in qualità di referente romano ed è grazie all'appoggio del potente ministro e della corona francese, che già nel decennio precedente avevano caldeggiato quella promozione, che Mancini fu creato cardinale nel 1660 e ottenne numerosi benefici ecclesiastici⁴²⁶.

Stilisticamente il ritratto del Morandi è una testimonianza ben rappresentativa del linguaggio della prima maturità dell'artista, in cui convivono forme dalla natura scultorea, panneggi rigidissimi e una tavolozza dai toni decisamente caldi. Sono significative, d'altra parte, le affinità riscontrabili con il ritratto del Mazzarino dipinto da Philippe de Champagne (Chantilly, Château Musée Condé, fig. 89). È possibile che il prelado filofrancese avesse chiesto al Morandi di adattarsi proprio a quel modello per avere per sé un ritratto simile a quello dell'amico cardinale.

⁴²⁴ Sul cardinale: M. VOELKEL, *Cesare Fachinetti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 44, 1994, *ad vocem*.

⁴²⁵ Sul cardinale: S. TABACCHI, *Francesco Maria Mancini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 68, 2007, *ad vocem*.

⁴²⁶ Tra questi sono da annoverare l'Abbazia di Saint Martin nella diocesi di Laon, la Maison de Dieu nella diocesi di Clermont, quella di Saint Lucien nella diocesi di Beauvais, infine, la diocesi di Saint Pierre du Mont nella diocesi di Châlons.

Il confronto con l'incisione di Giovanni Battista Bonacina (fig. 88), che traduce specularmente il volto del prelato, permette di riconoscere senza dubbi il personaggio nel cardinale Mancini e l'autore dell'invenzione nel Morandi ("Io. Mar. Moran. pinx.").

La datazione della tela è prossima alla nomina cardinalizia del prelato romano, ovvero di poco successiva al 1660.

37.

Ritratto del cardinale Alderano Cybo

VERSIONI: **1)** olio su tela, collezione privata (fig. 145); **2)** olio su tela, 74,5x61,5 cm, asta Babuino 18/20 giugno 2013, poi 3,4 dic 2013 (fig. 146); **3)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 71x60 cm, Pesaro (fig. 147); **4)** G. M. Morandi (copia da), olio su tela, 85x72 cm, Massa Carrara (fig. 149); **5)** olio su tela, 72x57 cm, Vercelli, Meeting art, 6 aprile 2013, lotto 596; **6)** olio su tela, già Roma, collezione di G. M. Morandi.

DATA: 1670-5 circa.

In qualità di cognato del duca Salviati, è da credere che Alderano Cybo (1613-1700) sia stato tra i primi dilettanti d'arte a conoscere l'opera del Morandi giovane. Nelle carte di Pisa sono documentati sin dagli anni Quaranta diversi regali d'arte che il duca Jacopo commissionò al pittore per farne dono al Cybo. Col tempo i rapporti tra il monsignore e il pittore dovettero continuare e, come suggerisce Lione Pascoli, si instaurò un rapporto di servitù particolare documentato oggi soltanto dal ritratto di Alderano. Di questo sono stati rintracciati finora quattro esemplari.

Il primo è emerso nell'ambito della mostra dedicata al cardinale nel 2013 ("Il Cardinale per Massa, Alderano Cybo (1613-1700) nel quarto centenario della nascita", Massa, Museo diocesano d'arte sacra, 15 giugno-6 ottobre 2013) e la sua attribuzione su base stilistica spetta a Tomaso Montanari. Su uno sfondo cromaticamente omogeneo, di color marroncino, si staglia la figura di Alderano. Questi è ritratto a busto intero, col volto frontale allo spettatore mentre il resto è leggermente ruotato sulla sua sinistra. Le fattezze del prelato, facilmente confrontabili con quelle del busto scolpito da Francesco Cavallini (fig. 156) per la tomba in Santa Maria del Popolo (1684)⁴²⁷, sono accuratamente riprodotte. Il volto asciutto e allungato è inquadrato dalla soffice massa ondulata di capelli scuri. Di tutt'altra consistenza è la mozzetta. Questa è definita con dense pennellate di colore rosato. La sua compattezza, come anche le pesanti pieghe che suggeriscono la consistenza corporea sottostante, ha una natura quasi marmorea.

Un secondo ritratto del cardinale di Massa è stato venduto in asta Babuino, a Roma, nel 2013. La costruzione del dipinto è sostanzialmente affine a quella del precedente. In generale l'obiettivo del pittore è più stretto, limitato al solo busto. Di qualità più modesta paiono gli altri due esemplari a

⁴²⁷ F. TITI ed. 1987, p. 433. Sulla cappella fatta costruire dal Cybo in Santa Maria del Popolo da Carlo Fontana si vedano: H. HAGER 1974, pp. 47-61, e F. BENTIVOGLIO 1976, pp. 127-31.

Pesaro, con un Alderano dall'aspetto giovanile, e a Massa. In entrambi i casi si tratta di opere di bottega. Al ritratto, di cui il pittore possedeva una copia di riserva in studio ("un ritratto del signor cardinal Cybo, tela di tre palmi"), si ispira anche un'incisione anonima (fig. 148).

Alderano Cybo fu splendido mecenate e posò per vari artisti. Il primo fu sicuramente Justus Sustermans che, stando al Baldinucci, lo ritrasse a Ferrara da neocardinale e da quell'opera trasse molte copie⁴²⁸. Toccò poi al Maratti (Milano, Collezione Koelliker, fig. 150; olio su tela, 103,5x94,5 cm, Marsiglia, Musée des beaux arts)⁴²⁹, dal cui ritratto deriva una stampa di Jacques Blondeau (fig. 151) e varie altre anonime (fig. 152). Negli stessi anni del ritratto del Morandi, il Cybo fu immortalato anche da Giovanni Battista Gaulli. Si potrebbe identificare quell'effigie in una tela venduta in asta qualche anno fa (Londra, asta Christie's, 27 dicembre 2005, lotto 209, fig. 155) e molto simile ad un'incisione del Testana (fig. 154)⁴³⁰. Sempre a quest'ultimo si deve una stampa dedicata al volto giovanile di Alderano Cybo (fig. 153).

Figlio cadetto di Carlo I Cybo Malaspina, principe del ducato di Massa e Carrara, Alderano Cybo ebbe una carriera lunghissima e ricca di incarichi⁴³¹. A soli trentadue anni già era cardinale (1645), quindi legato in varie regioni italiane (Urbino dal 1644, in Romagna dal 1648 e infine a Ferrara dal 1651), infine segretario di stato al tempo di papa Innocenzo XI.

38.

Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi

VERSIONI: **1)** olio su tela, 100x70 cm, Genova, Villa del Principe (fig. 160); **2)** olio su tela, Roma, Galleria Doria Pamphilj (fig. 158); **3)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 74x60 cm, Roma, Pontificio Collegio Leoniano (fig. 161).

DATA: 1673.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp. 117-121; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; A. G. DE MARCHI 2008, pp. 160-1.

Il cardinale Girolamo Gastaldi (1616-85)⁴³² è ritratto dal Morandi di profilo, mentre accenna uno sguardo allo spettatore. Della versione dipinta, documentata da un'incisione anonima della serie delle "Effigies cardinalium..." (fig. 159), è possibile identificare almeno tre quadri: due di questi provengono dalle collezioni Doria Pamphilj, il terzo, invece, è ospitato nel parlatorio del Pontificio Collegio Leoniano di Roma.

⁴²⁸ F. BALDINUCCI 1681-1728, pp. 181-2.

⁴²⁹ F. PETRUCCI 2008, I, p. 234.

⁴³⁰ Per molto tempo, sulla base di una proposta attributiva di Federico Zeri, il ritratto di Alderano Cybo del Gaulli è stato riconosciuto in un ritratto (olio su tela, 89,5x74 cm, Rhode Island School of Design Museum) oggi giustamente valutato come *Ritratto del cardinale Taddeo Luigi dal Verme*. F. ZERI 1955, pp. 53-8.

⁴³¹ Sul cardinale: L. CARDELLA 1793, VII, pp. 64-67; G. VIANI, *Memorie della famiglia Cibo...*, Pisa 1808, pp. 45, 131-134; E. STUMPO, *Alderano Cybo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 25 (1981), *ad vocem*.

⁴³² Per un breve profilo del cardinale Girolamo Gastaldi si veda: M. MARSILI, *Girolamo Gastaldi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 52 (1999), *ad vocem*.

Il Morandi si dimostra navigato professionista del ritratto destinando all'ombra i difetti del cardinale genovese, cieco da un occhio e con il volto butterato in conseguenza del vaiolo. È la stessa visuale scelta dal Baciccio nel ritratto che a lui è stato attribuito (fig. 162)⁴³³. L'opera può essere facilmente confrontata anche col busto di Girolamo Lucenti per il monumento funebre in Santa Maria dei Miracoli a Roma (fig. 163)⁴³⁴.

Il Gastaldi fu, tra le altre cose, commissario generale dei lazzaretti e di sanità al tempo della peste nel 1656-7, scrivendo pure un trattato sui provvedimenti adottati per vincere l'epidemia⁴³⁵. Clemente X lo fece cardinale il 12 ottobre 1673.

39.

Ritratto del cardinale Francesco Barberini

VERSIONI: olio su tela, 74x58 cm, collezione privata (fig. 164).

DATA: 1675-9.

BIBLIOGRAFIA: F. PETRUCCI 2004, p. 124; F. PETRUCCI 2008, III, p. 683.

Il *Ritratto del cardinale Francesco Barberini* (1597-1679)⁴³⁶ è stato attribuito al Morandi per ragioni esclusivamente stilistiche. Differentemente dagli altri casi, non abbiamo qui incisioni che confermino la paternità dell'opera ma possiamo argomentare la proposta richiamandoci alle peculiarità stilistiche del pittore.

Il volto del cardinale fiorentino è riprodotto in modo dettagliato, smagrito e con gli occhi incavati, senza però eccedere in realismo. La definizione della superficie epidermica è sì rugosa ma in generale dotata di una sua morbidezza. La mozzetta è curata con le tipiche mazzature marmoree e con solchi profondi nei panneggi. L'aspetto è facilmente confrontabile col busto scolpito da Lorenzo Ottoni, tratto dalla maschera funebre del prelato (Roma, Museo di Roma, fig. 165). Come questo, anche il ritratto del Morandi è da collegarsi agli ultimi anni del cardinale fiorentino e si può, quindi, datare alla seconda metà degli anni Settanta.

Quello del Morandi sarebbe quindi l'ultimo di una lunga serie di ritratti dedicati al cardinale nipote di Urbano VIII, già immortalato tra gli altri da Ottavio Leoni (olio su tela, 132x94 cm, Roma Collezione privata), da Diego Velázquez (oggi irreperibile perché non piacque al cardinale, realizzato nel 1625 e pagato il 13 luglio di quell'anno) e da Andrea Sacchi (Colonia, Wallraf-Richartz Museum, datato dalla Surherland Harris attorno al 1635-40).

⁴³³ F. PETRUCCI 2009, p. 395.

⁴³⁴ J. CURZIETTI 2006, pp. 205-238.

⁴³⁵ G. GASTALDI, *Tractatus de avertenda et profliganda peste politico-legalis*, Bononiae 1684; P. CAPPARONI, *La difesa di Roma contro la peste del 1656-57 come risulta dall'opera del cardinale G. "Tractatus de avertenda et profliganda peste"*, in *Atti e memorie dell'Accademia di storia dell'arte sanitaria*, XXXIV (1935), 3, pp. 1-12.

⁴³⁶ Su Francesco Barberini: A. MEROLA, *Francesco Barberini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 6 (1964), *ad vocem*.

40.

Ritratto del cardinale Urbano Sacchetti

VERSIONI: **1)** olio su tela, 59x73 cm, Barcellona, Balclis, 27 maggio 2014, lotto 2246 (fig. 218); **2)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 97x74 cm, Viterbo (fig. 219); **3)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 32x32 cm, Londra, Sotheby's, lotto 135.

DATA: 1681.

Il cardinale fiorentino Urbano Sacchetti (1640-1705) è ritratto nella tela Balclis a busto intero, secondo le consuetudini del genere dedicato alle effigi dei principi della chiesa, ben note al Morandi. Interessante è un dettaglio della mozzetta, di solito lasciata incompleta o comunque meno curata rispetto al volto: nella parte inferiore, questa è piegata verso l'alto, lasciando intravedere il braccio del prelato. La natura compatta del viso, su cui l'artista mette in evidenza i sottili passaggi cromatici tra diversi toni di rosa, richiama soluzioni simili che il pittore adopererà nel ritratto del cardinale Durazzo. Il secondo ritratto, quello di Viterbo, allarga l'obiettivo sul corpo del Sacchetti, includendo pure il braccio sinistro con una missiva in mano. Sebbene inferiore a quella dell'altra tela, non mi pare che questo secondo ritratto si possa affidare alla mano di un anonimo collaboratore dell'artista. La descrizione dettagliata del volto, come anche della mozzetta, rimandano comunque al pennello del Morandi, forse intervenuto solo in parte nella creazione dell'opera. Il Marescotti fu arcivescovo di Viterbo; la presenza del ritratto in città è quindi da spiegare con questa circostanza.

Una copia di modesta qualità, inquadrata in un tondo e proveniente proprio da palazzo Sacchetti a Roma, è stata messa in vendita da Sotheby's a Londra.

Arnold van Westerhout trasse un'incisione da questo ritratto (fig. 220).

41.

Ritratto del cardinale Giovanni Battista De Luca

VERSIONI: **1)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, Roma, Palazzo Canonico di S. Maria Maggiore (fig. 222); **2)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 66x53,5 cm, Roma, asta Babuino, 29 gennaio 2013, lotto 33; **3)** G. M. Morandi (copia da), olio su tela, 60x45 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 3026.

DATA: 1681-3.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp. 117-121; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174.

Jacques Blondeau derivò una stampa dal ritratto del Morandi (fig. 221). Sulla base di quella testimonianza è stato possibile identificare un esemplare dipinto nella tela conservata nel palazzo canonico di Santa Maria Maggiore a Roma. L'obiettivo del pittore è concentrato sul volto dell'anziano giurista venosino, autore del primo compendio di diritto composto in italiano, "Il dottor volgare" (1673), ritraendolo a mezzo busto. Nel volto, canuto e scavato nelle profonde rughe, riconosciamo le peculiarità fisionomiche fissate su marmo da Bernardo Fioriti (Chicago, Art Institute, fig. 223) e da

Domenico Guidi per la tomba in Santo Spirito dei Napoletani a Roma (1683, fig. 224). Di particolare interesse è il contrasto tra le linee ondulate della folta chioma dei capelli e quelle marcatamente spigolose della mozzetta. Queste sono scavate profondamente a creare forti contrasti cromatici tra le zone in luce e quelle in ombra.

Il De Luca divenne cardinale nel 1681, a sessantasette anni. Il ritratto va datato, quindi, entro gli estremi cronologici 1681 e 1683, anno della sua morte.

42.

Ritratto del cardinale Giovanni Battista Rubini

VERSIONI: Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 77x58 cm, Padova, Cattedrale, Sagrestia dei canonici (fig. 231).

DATA: 1684.

Un ritratto del cardinale Giovanni Battista Rubini (1642-1707) è conservato nella sagrestia dei canonici della Cattedrale di Padova. L'identificazione del soggetto trova facile conferma da un confronto con l'incisione di Jacques Blondeau (fig. 232). Il volto del cardinale veneziano, dai caratteristici baffetti sottili appena accennati, è avvicinabile anche al busto a lui dedicato nel monumento funebre in San Marco a Roma (fig. 229). Un'altra incisione anonima ritrae il Rubini questa volta però in un'età più avanzata (fig. 230).

La definizione del volto, come anche quella della veste, risultano però troppo schematiche. Essendo parte di una serie di ritratti di personalità legate alla cattedrale di Padova (il Rubini ne fu canonico) e non mostrando particolari tracce di qualità pittorica, il dipinto è da considerarsi opera di bottega.

Nipote di Pietro Ottoboni e cardinale dal 1684, il Rubini fu nominato dallo zio papa segretario di stato, carica che ricoprì dal 1689 al 1691.

43.

Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti

VERSIONI: olio su tela, 60x70 cm, Siena, collezione privata (fig. 236).

DATA: 1685 circa.

Desumiamo la notizia che il cardinale Galeazzo Marescotti (1627-1726) posò per il Morandi dal biografo Lione Pascoli.

Dopo una lunga carriera diplomatica che lo aveva portato a reggere le nunziature di Vienna (1668), di Polonia (1668-70) e di Spagna (1670-5), il prelato ottenne la berretta cardinalizia nel 1675⁴³⁷. Appena promosso, si era fatto ritrarre da Giovanni Battista Gaulli in un dipinto oggi perduto e noto soltanto per un'incisione di Albert Clouwet (fig. 237).

⁴³⁷ Sul Marescotti: G. MOTTA, *Galeazzo Marescotti*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 70 (2008), *ad vocem*.

Il ritratto che attribuisco al Morandi, conservato in una collezione privata senese, fissa su tela le sembianze del cardinale viterbese, cogliendolo in un'età più avanzata rispetto a quello del Baciccio. In relazione ad un'ultima rappresentazione a tutta figura, trovata a Tivoli (olio su tela, 250x173 cm, fig. 238; incisione anonima tratta dalla tela, fig. 239)⁴³⁸, propongo di datare questa tela almeno agli anni Ottanta del Seicento.

Il busto del cardinale è compresso nella stretta tela che lo ospita. Il Marescotti ha lo sguardo vigile verso il ritrattista, che ne delinea fedelmente l'aspetto. La compattezza del volto ricorda il ritratto del cardinale Durazzo. I capelli grigi e ondulati lungo la fronte e il resto del viso danno movimento alla figura mentre sottilissimi sono i baffetti e il pizzetto. Come d'abitudine, la veste è scolpita sul busto del religioso, definendo solchi profondi che suggeriscono i movimenti del corpo sotto di essa.

44.

Ritratto del cardinale Marcello Durazzo

VERSIONI: **1)** olio su tela, 217x140 cm, Genova, Palazzo Bianco (fig. 257); **2)** olio su tela, 73x61 cm, Avignone, Musée Calvet, inv. 16357, fig. 258).

DATA: 1686.

BIBLIOGRAFIA: G. RATTI 1780, p.203; P. TORRITI 1967, pp. 37-8; G. SESTIERI 1994, p. 132.

Due versioni del ritratto del cardinale Marcello Durazzo (1633-1710) sono accostabili al Morandi grazie all'incisione anonima che ne tramanda le fattezze (fig. 259): una a mezzo busto ad Avignone, l'altra a figura intera a Genova⁴³⁹.

Quest'ultima coglie il cardinale genovese seduto su una ricca poltrona. Alle sue spalle una monumentale colonna segna la distanza tra l'esterno, accennato da un cielo nuvoloso e le punte degli alberi, e l'interno nascosto da un pesante tendaggio. Secondo la solita prassi, il porporato ha tra le dita una lettera. Sia la stoffa della tenda-sipario che quella dell'abito cardinalizio si caratterizzano per una resa scultorea e monumentale, con solchi profondi e rigidissimi. Il rosso scelto per definirli è acceso e la sua stesura ha una chiara matrice rubensiana. È proprio questa nitidezza di forme, inserita certo in un contesto inconsueto nell'opera del Morandi, che mi spinge a confermare l'attribuzione al pittore, sulla scia della proposta già avanzata da Robert Enggass che, nella monografia sul Baciccio, riteneva errato ritenerla un possibile lavoro del pittore genovese⁴⁴⁰. Proprio nel palazzo appartenuto alla famiglia Durazzo a Genova (oggi palazzo Reale), “una delle più maestose fabbriche della città”, la guida del Ratti (1780) segnalava l'esistenza di un ritratto di Stefano Durazzo “di autor genovese”, da riconoscere nel quadro di Giovanni Battista Carbone oggi a Palazzo Bianco (olio su tela, cm. 67x52 cm, inv. PB 85), e un altro del

⁴³⁸ Il Marescotti fu pure arcivescovo di Tivoli.

⁴³⁹ M. V. BRUGNOLI, 1949, pp. 225-39.

⁴⁴⁰ Di tutt'altro avviso era invece Pietro Torriti che riconosceva nel quadro uno stile marcatamente gaullesco. P. TORRITI 1967, pp. 37-8.

cardinale Marcello “fatto in Roma dal cavalier Morandi”⁴⁴¹. La presenza dello stemma dei Durazzo alle due estremità dello schienale della poltrona confermerebbe da un lato la provenienza del quadro da quella collezione e dall’altro l’identificazione di questo con l’opera citata dal Ratti.

Di poco si differenzia la seconda effigie. La sua presenza ad Avignone è da spiegarsi col fatto che il Durazzo, appena nominato cardinale, divenne legato in quella città. Questi è ritratto a busto intero su uno sfondo scuro. Il rosso della mozzetta è leggermente più chiaro e vira sul rosa. Identica è invece la consistenza e lucentezza della stoffa. Queste richiamano la soluzione analoga adoperata da Guido Reni nel *Ritratto del cardinale Roberto Ubaldino* (Los Angeles, County Museum of art, fig. 260).

Estranee alla produzione del Morandi, ma legate invece a una fase successiva della vita del cardinale, sono due tele conservate a Faenza, la città che scelse per trascorrere gli ultimi anni della sua vita (olio su tela, 90x80 cm, fig. 261; olio su tela, 75x60 cm, fig. 262).

Marcello Durazzo ebbe una lunga carriera, facilitata dalle sue doti di abile diplomatico. Fu vice legato a Bologna, governatore di Fano (1665), di Ancona (1668), di Viterbo e di Perugia⁴⁴². La nomina cardinalizia gli venne offerta nel 1686. La realizzazione del ritratto è di poco successiva a questa data.

45.

Ritratto del cardinale Francesco Maria de’ Medici

VERSIONI: **1)** N. Cassana (da G. M. Morandi), olio su tela Firenze, Galleria degli Uffizi, depositi; **2)** Copia da G. M. Morandi, olio su tela, 70x55 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 2620; **3)** J. F. van Douven (da G. M. Morandi), olio su tela, 21,5x17 cm, Firenze, Villa medicea di Poggio Imperiale, inv. 3532 (fig. 263); **4)** Copia da G. M. Morandi, olio su tela, 133x97 cm, San Miniato, Accademia degli Euteleti; **5)** Copia da G. M. Morandi, olio su cartone, 18,5x15,5 cm, Prato, Farsettiarte, 30 ottobre 2015, lotto 193 (fig. 265); **6)** olio su tela, già Roma, collezione di G. M. Morandi.

DATA: 1686.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp.117-121; K. LANGEDIJK 1981-7 (1983), II, pp. 929-36; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174.

Figlio del granduca Ferdinando II e di Vittoria della Rovere, Francesco Maria de’ Medici (1660-1711)⁴⁴³ fu destinato per la sua condizione di cadetto alla carriera ecclesiastica, culminata nella promozione cardinalizia il 2 settembre 1686. A causa della crisi dinastica medicea, fu costretto ad abbandonare la porpora nel 1709 e a sposare Eleonora Gonzaga di Guastalla. Il matrimonio fu comunque sterile e Francesco morì dopo soli tre anni.

Non sono noti esemplari autografi del ritratto del Morandi. Termine di confronto per nuove attribuzioni resta comunque l’incisione di Jacques Blondeau (fig. 264). In compenso sono molte le copie tratte da quel dipinto, per gran parte censite da Karla Langedijk nel suo fondamentale studio sulla

⁴⁴¹ G. RATTI 1780, p. 204.

⁴⁴² Sul cardinale: M. SANFILIPPO, *Marcello Durazzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 42 (1993), *ad vocem*.

⁴⁴³ Sul cardinale de’ Medici: M. P. DE PAOLI, *Francesco Maria de’ Medici*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 73 (2009), *ad vocem*.

ritrattistica dei Medici⁴⁴⁴. Lo stesso pittore aveva tenuto per sé nella propria raccolta di quadri una copia di quell'effigie ("Un ritratto del signor cardinal de' Medici senza cornice").

Il ritratto del Morandi coglie il principe mediceo all'indomani della nomina a cardinale, delineandone attentamente le fattezze di uomo pingue e dalle fattezze sgraziate. Il viso è gonfio e appesantito. L'enorme testa è coperta da una vaporosa criniera bruna, folta di pesanti riccioli che scorrono lungo il volto.

46.

Ritratto del cardinale Jan Kasimir von Dönhoff

VERSIONI: **1)** olio su tela, 71,7 x 61 cm, New York, Platinum House, 19/5/2010, lotto: 69 (fig. 266); **2)** olio su tela, 67x54 cm, Varsavia, Muzeum Palacu Króla Jana III w Wilanowie (fig. 267); **3)** olio su tela, 60x72 cm, Cesena, Pinacoteca comunale, inv. 332 (fig. 269).

DATA: 1686.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp.117-121; O. PIRACCINI, 1984, p. 79, n. 58.

Sulla base dell'incisione di Jacques Blondeau (fig. 268) è possibile riconoscere come ritratti del cardinal Denhoff (1649-97), opera del Morandi o dei suoi collaboratori, ben tre repliche⁴⁴⁵.

Il ritratto di Varsavia è sicuramente l'opera migliore tra queste. Nella tela di formato ovale, il cardinale è ritratto in posa mentre con la mano destra tiene la berretta rossa. I tratti raffinati del giovane polacco sono esaltati. La superficie del viso è accuratamente definita nelle più sottili variazioni cromatiche. La pasta pittorica dell'abito si presenta compatta.

Di tono minore, ma non per questo da giudicarsi produzione di bottega, è la seconda effigie del religioso. Si tratta del tipico ritratto cardinalizio a mezza figura. Il Denhoff indossa ora il cappello scarlatto. I panneggi del mantello si increspano, creando luci e ombre e dando movimento e profondità al ritratto. Si intravede sotto la mantella il braccio destro, in parte emerso nella parte bassa della tela.

Modesta è, infine, la qualità del terzo ritratto, in tutta evidenza una derivazione di bottega.

Nato a Varsavia, Casimir Denhoff giunse per la prima volta a Roma in missione per conto del re Jan III Sobieski al fine di convincere Innocenzo XI a intervenire contro i turchi. Nel 1686, a trentasette anni, papa Odescalchi lo nominò cardinale, affidandogli l'anno seguente la Diocesi di Cesena. Nel corso della sua carriera verrà ritratto anche da Giovanni Battista Gaulli (olio su tela, già Milano, collezione Radlinski)⁴⁴⁶ e da Ferdinand Voet (Varsavia, Museo Nazionale)⁴⁴⁷, in anni più tardi comunque rispetto all'opera del Morandi.

⁴⁴⁴ K. LANGEDIJK 1983, II, p.930, fig. 45,5.

⁴⁴⁵ Il dipinto fu acquistato dal Comune di Cesena nel 1898. O. PIRACCINI, 1984, p. 79, n. 58.

⁴⁴⁶ F. PETRUCCI, 2009, p. 408.

⁴⁴⁷ U. OJETTI 1927, p. 60, tav. XVIII; F. PETRUCCI 2009, p. 55, 157.

Ritratto del cardinale Leandro Colloredo

VERSIONI: **1)** olio su tela, 74,4x61 cm, Asta Christie's 30/10/1987; **2)** olio su tela, 130x94 cm, Padova, Palazzo Vescovile (fig. 270); **3)** olio su tela, 58,5x72 cm, Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera (fig. 271); **4)** olio su tela, 70x60 cm, Viterbo, Palazzo arcivescovile (fig. 272).

DATA: 1686.

Membro dell'oratorio dal 1653, Leandro Colloredo (1639-1709)⁴⁴⁸ ricevette, contro voglia a sentire le fonti, la promozione cardinalizia nel 1686. Raccontano i suoi biografi (o meglio sarebbe chiamarli agiografi per quanto insistono sulla sua aura mistica) che questi era devotissimo a san Francesco di Sales. Sulla vita del vescovo francese, questi aveva composto vari testi, tra cui una vita, rimasta manoscritta e inedita nella Biblioteca Vallicelliana di Roma. Era tale la passione, al limite delle manie, per il santo che il religioso friulano aveva preso l'abitudine ad acconciarsi come lui al fine di assomigliargli anche fisicamente.

È con questo aspetto che ritroviamo immortalate le fattezze del Colloredo, secondo un'immagine effettivamente fedele all'iconografia salesiana che lo stesso Morandi aveva contribuito a tramandare. E forse è proprio per questa ragione che il cardinale si affidò al pittore fiorentino per fissare su tela la sua immagine da neoporporato.

Sulla base dell'incisione di Jacques Blondeau (fig. 273) ho identificato quattro ritratti riferibili al contesto della bottega del pittore. Quello di Padova è l'unico che va oltre il consueto formato a mezza figura del ritratto cardinalizio. Il Colloredo è seduto in poltrona e tiene in mano una lettera a lui indirizzata ("All'Illustrissimo Eminentissimo e Reverendissimo, il signor cardinal Colloredo, Sommo Penitenziere per la Congregazione di Gesù"). La testa è stempiata, gli occhi grandi e sgranati fissano con circospezione lo spettatore, il tono è imbronciato. Non è difficile riconoscere in questo volto il tipo preghieroso e astratto descritto con tanta dovizia dai biografi.

Sebbene nelle vesti da cardinale, il ritratto del Colloredo può considerarsi come l'ennesima opera dedicata dal Morandi a un padre dell'Oratorio romano. Il nome del prelato va, quindi, ad aggiungersi a quelli di Sebastiano Resta, Francesco Marchese e Mariano Sozzini.

⁴⁴⁸ Sul Colloredo: F. PETRUCCI, *Leandro Colloredo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 27 (1982), *ad vocem*.

Ritratto del cardinale Girolamo Casanate

VERSIONI: **1)** olio su tela, 172x122 cm, Roma, Biblioteca Casanatense, inv. 290044 (fig. 307); **2)** olio su tela, 134x96 cm, Roma, Biblioteca Casanatense, inv. 290046, (fig. 308); **3)** olio su tela, 134x90 cm, Roma, Biblioteca Casanatense, inv. 290045, (fig. 310); **4)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

DATA: 1693.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp. 117-121; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174.

Il napoletano Girolamo Casanate (1620-1700) fu uomo colto e protettore di letterati. Dopo essere diventato cardinale nel 1673, trovò una condizione congeniale alla sua passione bibliofila nel ruolo di bibliotecario di Santa Romana Chiesa (1693-1700)⁴⁴⁹. Alla sua morte stabilì per testamento che la ricca biblioteca, acquisita dallo stato italiano nel 1884, fosse aperta al pubblico e per questo Henri de Saint-Simon lo celebrò “per il gran numero di libri che conservò e per il bene che fece alle lettere”⁴⁵⁰. Insieme alla raccolta bibliografica il cardinale lasciava ai domenicani di Santa Maria sopra Minerva anche la sua collezione d’arte. Sebbene questa sia andata venduta e dispersa nel 1708, restano ancora nella sede della Biblioteca Casanatense alcuni quadri provenienti da quel nucleo. Tra questi ci sono ben tre ritratti del Casanate, dipinti dal Morandi in tempi diversi.

Da neoporporato, il Casanate aveva posato per Ferdinand Voet, come documenta una stampa di Albert Clouwet (fig. 311). Quello del Morandi, da cui deriva un’incisione di Robert van Audenaerde (fig. 309), è invece di molto successivo e coglie il prelado in una fase più tarda della sua esistenza.

Le prime due effigi della Casanatenense, identiche nella caratterizzazione del volto del cardinale, devono intendersi come contemporanee, entrambe risalenti al 1693, anno della nomina a bibliotecario della chiesa. Nella prima di queste, conservata oggi nella sala d’ingresso della biblioteca, Girolamo Casanate è colto in piedi mentre indica con orgoglio la raccolta di libri e manoscritti sparsi tra la scrivania e la libreria alle sue spalle. Nel secondo, ospitato nella prima sala di lettura, il prelado è invece seduto su una poltrona.

Il terzo ritratto, esposto nella sala dei cataloghi, è più tardo. Non solo l’effigiato è canuto e invecchiato, come nelle traduzioni scolpite da Pierre Le Gros nel monumento funebre in San Giovanni in Laterano (1706-8, fig. 312) e nella statua che è nel salone della Biblioteca Casanatense (1708, fig. 313), ma il riferimento al suo testamento suggerisce che il quadro sia da datare al 1700, cioè realizzato dopo la sua morte.

⁴⁴⁹ Per un profilo del cardinale Casanate si vedano: L. CARDELLA, *Memorie storiche de’ cardinali della Santa Romana Chiesa*, Roma 1792-7, pp. 225-6; L. CEYSENS, *Girolamo Casanate*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 21 (1978), *ad vocem*; A. ARNABOLDI, *Il cardinale Girolamo Casanate e la sua raccolta d’arte*, in H. ECONOMOPOULOS, *I cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati*, Roma 2003, pp. 99-124.

⁴⁵⁰ L. CEYSENS 1978, *ad vocem*.

Il Morandi dovette licenziare, insieme ai suoi collaboratori, numerose repliche dell'effigie del Casanate. Una di questa, opera di bottega, è conservata nella sede della Biblioteca Apostolica Vaticana, nelle serie di ritratti dei cardinali Bibliotecari della Chiesa⁴⁵¹. È invece perduto il ritratto citato nell'inventario di metà Settecento della Galleria Corsini (doc. c63)⁴⁵².

Da Alessandro VII a Innocenzo XII. I ritratti papali

49.

Ritratto di papa Alessandro VII

VERSIONI: **1)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 73x62 cm, Museo Storico Vaticano, inv. MV 41205; **2)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 74x61,5 cm, Londra, Sotheby's, 18 maggio 2004, lotto 479 (fig. 18); **3)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 71x59 cm, collezione privata (fig. 19); **4)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 157x113 cm, Moulineaux (FR), Artimes Enchères, 30 novembre 2014, lotto 351 (fig. 20); **5)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 29x21 cm, Faenza, Pinacoteca comunale, inv. 1337 (fig. 23); **6)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, Rabat (Malta), Wignacourt Museum.

DATA: 1657.

BIBLIOGRAFIA: G.M. CRESCIMBENI 1720, III, p.224-8; N. PIO 1724, p.54; L. PASCOLI 1730-36, p.578-81; V. GOLZIO 1939, p.226, p.278; E. K. WATERHOUSE 1967, pp.117-121; K. E. WATERHOUSE 1976, p.97-98; S. CASADEI 1991, p. 499; F. PETRUCCI, 1992, p. 121; G. SESTIERI 1994 p.132; F. PETRUCCI 1998, p.140; F. PETRUCCI 2008, p.360.

Giovanni Maria Morandi ritrasse papa Alessandro VII nel 1657. La datazione della perduta effigie ufficiale di papa Chigi è suggerita da una lettera del mecenate Jacopo Salviati. Il 20 marzo di quell'anno questi informava con orgoglio Leopoldo de' Medici degli ultimi sorprendenti sviluppi della carriera del suo protetto. "Il Morandi è diventato pittore Appostolico", scriveva, "ha fatto il ritratto di sua Santità e fu accertato più di tutti" (doc. c5).

Dovettero essere davvero molte le repliche e copie del ritratto di Alessandro VII licenziate dalla bottega del Morandi, a partire da quelle richieste direttamente dai familiari del pontefice. Nell'agosto 1658 Agostino Chigi acquistava per 45 scudi la cornice per una perduta immagine dello zio (doc. c6)⁴⁵³. Forse questa è da riconoscere nel perduto quadro con "papa Alessandro VII a sedere a un tavolino sotto un padiglione (...) del Morandi", elencato nel successivo novembre nel patrimonio di Agostino Chigi (doc. c7). Si potrebbe ipotizzare che la tela venduta sul mercato antiquario francese, col papa seduto su una poltrona con i monti chigiani e con alle spalle la facciata di San Pietro, sia una rozza traduzione di quel prototipo oggi non noto.

⁴⁵¹ A. ARNABOLDI, in H. ECONOMOPOULOS 2003, pp. 206-207.

⁴⁵² G. MAGNANIMI 1980, pp. 91-126 (115).

⁴⁵³ F. PETRUCCI 1992, p. 121 n. 6.

Il 5 aprile 1659 è documentato un pagamento di Agostino per un nuovo “ritratto di nostro Signore” e ancora nel 1661 il cugino Flavio risarciva il pittore per altri due ritratti (doc. c8).

Dal dipinto derivano le incisioni di Giuseppe Testana e François Spierre (figg. 21-22). Il foglio del Testana, pubblicato a Roma da Giovan Giacomo de Rossi, presenta entro un ovale con alla base lo stemma Chigi, il busto di papa Alessandro VII, volto verso destra, abbigliato con camauro e mozzetta.

La commissione del ritratto di Alessandro VII ebbe un valore fondamentale nella carriera del Morandi, consacrandone la notorietà presso un vasto pubblico grazie alle molte copie e alla larga diffusione delle incisioni tratte da esso. Stupisce che non sia stata ancora rintracciata una versione autografa di quell'effigie, mentre numerose sono le traduzioni di modesta qualità finora collegate a quel prototipo. Tra queste un ritratto è conservato nel palazzo Chigi di Ariccia, accompagnato da una monumentale cornice intagliata da Antonio Chicari. Il dipinto riproduce con cura l'incisione dello Spierre ma risulta estraneo allo stile pittorico del Morandi. Più soddisfacente è invece la trattazione del volto del secondo ritratto di Alessandro VII, quello in collezione privata. Vi ritroviamo quel peculiare modo di addolcire la superficie epidermica del viso attraverso sottili pennellate via via più sfumate. Si apprezza di meno invece il resto del dipinto. La berretta come anche la mozzetta sono, infatti, poco rilevati e deformano la struttura del busto e del capo del pontefice. Il ritratto della Pinacoteca di Faenza, concentrato sul solo volto, è accomunato a questa tela, dallo stessa trattazione delicata del viso di papa Chigi.

Al ritratto pontificio del Morandi si ispirò pure Matteo Piccioni che per conto della famiglia Chigi tradusse l'effigie del papa, morto da qualche mese, in un mosaico pagato 300 scudi (fig. 25)⁴⁵⁴.

Nel corso del suo lungo pontificato Alessandro VII posò per molti pittori⁴⁵⁵. Tra questi Giovanni Battista Passeri attribuiva il primato a Louis Cousin, a suo dire il primo artista a cogliere il Chigi nel nuove vesti di capo della chiesa⁴⁵⁶. Dopo di lui il papa fu ritratto, tra gli altri, da Pierre Mignard⁴⁵⁷, da Pier Francesco Mola, dal fiammingo Simon du Bois⁴⁵⁸, da Pietro Martire Neri, da Ciro Ferri⁴⁵⁹ e da Bernardino Mei. Senz'altro il migliore ritratto di Alessandro VII, quello destinato a cristallizzare in forma ufficiale il suo aspetto è quello dipinto da Giovanni Battista Gaulli (collezione privata, già Londra, Christie's, 21 giugno 1946⁴⁶⁰; Sofia, National gallery of foreign art; Udine, Museo Civico; Castelfusano, collezione Chigi; Baltimora, Walters art gallery, fig. 24).

⁴⁵⁴ V. GOLZIO 1939, p.349 n.3227.

⁴⁵⁵ L'inventario del principe Agostino Chigi del 1658 ricorda anche altri ritratti dello zio papa. Gli unici due di cui si indica l'autore sono attribuiti a “Mario de' Fiori e suoi gioveni” e ad Alessandro Mattia. Le notizie sono tratte dal Getty provenance database.

⁴⁵⁶ G. B. PASSERI 1772, pp. 243-4. Francesco Petrucci ha identificato un esemplare del ritratto nelle collezioni vaticane: F. Petrucci 2004, p. 110.

⁴⁵⁷ M. FAGIOLO DELL'ARCO 1994, p. 239.

⁴⁵⁸ V. GOLZIO 1939, p. 273.

⁴⁵⁹ M. FAGIOLO DELL'ARCO 1997, p. 386.

⁴⁶⁰ T. MONTANARI 2007, pp. 60-66

Ritratto di papa Alessandro VII alla processione del Corpus Domini

VERSIONI: olio su tela, 200x285 cm, Nancy, Musée des beaux-arts, inv. 37 (fig. 100).

DATA: 1661.

BIBLIOGRAFIA: D. GUYTON, U. ROBERT, E. DE BARTHÉLEMY (a cura di) 1890; A. SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 101, 109; M. FAGIOLO DELL'ARCO 1982; M. WORSDALE in C. JOHNSTON, G. VANIER SHEPHERD, M. WORSDALE 1986, pp. 29-40; A. BREJON DE LAVERGNÉE, N. VOLLE 1988, p. 305; M. FAGIOLO DELL'ARCO 1997, pp. 369-70; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; C. NELLY 2006, n. 109.

Tre annotazioni sul suo diario suggeriscono che Alessandro VII si sottopose nel 1661, quattro anni dopo il primo ritratto del Morandi, a una seconda serie di sedute di posa, questa volta di profilo (docc. c28-c30). Se il 25 agosto il pontefice annotava genericamente di aver speso un'ora perché un non meglio specificato pittore ne cogliesse i lineamenti ("Stiamo un'ora a farci dipignere"), con la consueta sommarietà dei suoi appunti privati, il 19 settembre successivo scriveva: "Ci poniamo al Morandi per far il ritratto in profilo col priore Bichi"⁴⁶¹.

Propongo di collegare questi riferimenti al ritratto di Nancy che rappresenta il papa nella posa con cui si era proposto ai fedeli nel corso delle processioni del Corpus Domini, a partire da quella del maggio 1655. Il quadro è stato attribuito al Morandi prima da Marc Worsdale e poi da Maurizio Fagiolo dell'Arco dopo che per lungo tempo, dal catalogo del Musée des beaux arts di Nancy del 1897 era stato collegato in maniera dubitativa ad Andrea Sacchi⁴⁶². In realtà questa ipotesi non aveva trovato accoglienza negli studi sul pittore, stanziando sempre nella sezione delle opere dubbie o da respingere⁴⁶³.

Se l'idea di collegare i tre passaggi autografi di papa Chigi al quadro di Nancy fosse corretta, la sua realizzazione si collocherebbe all'inizio degli anni Sessanta del Seicento e, in particolare, sarebbe contemporanea di un'altra significativa commissione chigiana, la "vera effigies" di Francesco di Sales, nota grazie alle incisioni di Guillaume Vallet e Francesco Aquila. A questo proposito sono significativi confronti con altre opere contemporanee tra cui il *Ritratto del cardinale Francesco Maria Mancini*, con affinità stilistiche rintracciabili nel modo di differenziare la consistenza delle superfici attraverso una diversa concentrazione delle pennellate e nella predilezione per una tavolozza fosca che attribuisce all'intero quadro un'intonazione dorata.

⁴⁶¹ R. KRAUTHEIMER, R. B. S. JONES 1975, p. 215; G. MORELLO 1981, p. 331.

Il Bichi a cui si fa cenno è Giovanni Bichi (1613-76) parente del papa (figlio della sorella uterina Onorata Mignanelli), priore dell'Ordine dei cavalieri di Malta e luogotenente delle Galere Pontificie⁴⁶¹. Il suo nome è frequentissimo nel diario del papa, soprattutto nel 1661, per via della costruzione di un arsenale di Civitavecchia su progetto del Bernini. Su Giovanni Bichi: G. PRUNAI, *Giovanni Bichi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 10 (1968), *ad vocem*.

⁴⁶² TABLEAUX, DESSINS... 1897, pp. 34-5.

⁴⁶³ A. SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 109.

L'introduzione del talamo nella processione eucaristica è collegata dagli osservatori contemporanei proprio a papa Alessandro VII. Questa invenzione verrà ripetuta dallo stesso pontefice nelle processioni seguenti⁴⁶⁴ e ripresa da molti dei suoi successori – Gaetano Moroni ne fa quasi un elenco⁴⁶⁵ – tanto da attirare il giudizio divertito e tagliente di Stendhal che assistendo ad una processione del Corpus Domini durante un soggiorno romano non si trattenne dal ridicolizzare la scena scrivendo: “il papa esce da san Pietro preceduto dai suoi staffieri in una immensa barella”.

Pietro Sforza Pallavicino racconta che in occasione della prima processione da papa, il 27 maggio 1655, Alessandro VII decise di partecipare secondo modalità inedite ai suoi predecessori (doc. c31). A causa di un'indisposizione che lo accompagnava dal tempo della nunziatura a Colonia, il papa rinunciava ad affrontare il percorso con i suoi piedi e, escludendo di servirsi della sedia gestatoria (com'era stato nella cerimonia di incoronazione riprodotta da un'incisione di Giovanni Battista De Rossi, Washington, The Folger Shakespeare Library), partecipò al rito inginocchiato su un talamo portato a spalla dai sedieri pontifici. Il momento dell'adorazione eucaristica nella cappella piccola dei Palazzi vaticani, precedente alla processione, in cui il papa si mostrava inginocchiato e immobile come nella *Messa di Bolsena* di Raffaello nella Stanza di Eliodoro, veniva cristallizzato e portato alla vista delle più ampie folle nel percorso tra la Sistina, il Borgo e la Basilica Vaticana.

La processione del Corpus Domini del 1655 venne considerata dai contemporanei uno degli eventi memorabili dell'incipiente pontificato di Alessandro VII⁴⁶⁶. Alcune evidenziarono la reazione delle folle all'austerità e all'autocontrollo esibiti dal papa. Tra queste c'è Giacinto Gigli nel cui resoconto il papa, disarmato degli attribuiti regali tipici del suo ruolo (a capo scoperto, scalzo, per di più in ginocchio), aveva infuso con la sua imperturbabilità un'aura sovranaturale a quello spettacolo. Alla folla pareva così di vedere “una visione in aria” (doc. c32)⁴⁶⁷. Si pone sulla stessa linea il cardinale Ernst Adalbert von Harrach (1598-1667) che nel suo diario esprime un giudizio entusiasta di quello spettacolo (doc. c33)⁴⁶⁸.

Altre testimonianze puntano invece l'accento sulla figura del papa e tra queste c'è Pietro Sforza Pallavicino. È evidente dal suo resoconto dei fatti (contenuto nella “Vita di papa Alessandro VII”)

⁴⁶⁴ “A di 15 (giugno) fu il Corpus Domini il papa si fece portare inginocchiato come fece l'altr'anno”. G. GIGLI 1958, p. 479.

⁴⁶⁵ G. MORONI 1841, pp. 282-4.

⁴⁶⁶ Sulla processione: G. DE NOVAES, *Elementi della storia de' sommi pontefici*, X, p. 169; G. BARLUZZI, *De la procession solennelle au Vatican dans la Fête-Dieu*, imprimerie de la Chambre apostolique, 1862, pp. 13, 44-5; L. VON PASTOR, *Storia dei papi dalla fine del Medio evo*, Desclée, Roma, XIV, p. 394; P. PRODI, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Il Mulino, Bologna 1982, p. 92; V. MARTINELLI, *Le statue berniniane del colonnato di San Pietro*, De Luca, Roma 1987, p. 3; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La festa barocca*, De Luca, Roma 1997, pp. 76, 369-70; L. FIORANI, in M. FAGIOLO DELL'ARCO, *La Festa a Roma dal Rinascimento al 1870*, Allemandi, Torino 1997, pp. 73-8; M. A. VISCEGLIA, *Tra liturgia e politica: il Corpus Domini a Roma (XV-XVIII secolo)*, in R. BÖSEL, G. KLINGENSTEIN, A. KOLLER, *Kaiserhof und Papsthof 16.-18. Jahrhundert*, Wien 2006, pp. 147-172.

⁴⁶⁷ G. GIGLI 1958, p. 468.

⁴⁶⁸ G. ALVERI, *Roma in ogni stato*, Roma 1664, II, p. 156; G. LUNADORO, *Relatione della corte di Roma*, Lupardi, Roma 1664, pp. 88-9; K. KELLER, A. CATALANO 2010, p. 118.

l'intento di umanizzare quell'icona ieratica che tanto aveva colpito, da un lato giustificando la scelta con il legittimo impedimento dell'operazione subita in Germania e dall'altra notando come in quella statua degna di venerazione "si vedea grondar dalla fronte il sudore, al quale egli era dispostissimo per la rarità della sua carnagione, senza che l'impedimento delle mani potesse tergerlo"⁴⁶⁹.

Lo stesso dualismo ravvisabile nelle fonti scritte tra chi fissava l'obiettivo sul papa e chi sulle reazioni successive al suo passaggio si ritrova anche nelle raffigurazioni di quell'evento. Alla categoria di chi registra lo spettacolo nel suo complesso appartiene un'incisione in rame ad acquaforte di Carlo Ceci, conservata nella Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 101). La piazza è ripresa con una visuale larga dove il papa, circondato da una folla indistinta ridotta a piccole figurine, appare due volte: la prima mentre la processione sta uscendo dai Palazzi vaticani ed è davanti alla fontana di Carlo Maderno e l'altra mentre si avvia ad entrare nella Basilica. La scenografia che fa da sfondo allo spettacolo riproduce una piazza San Pietro ancora priva del colonnato e decorata, nel tragitto che spettava alla processione eucaristica, con un tendaggio composto di festoni, stemmi e simboli religiosi⁴⁷⁰.

Dal canto suo, l'opera del Morandi appartiene alla seconda tipologia di rappresentazioni, astruendo il papa dal contesto della piazza. Ancora più che celebrare l'evento, l'aspetto peculiare del dipinto è la sua appartenenza al genere del ritratto. In fin dei conti, se il papa avesse voluto una celebrazione della novità iconografica del talamo o un dipinto che immortalasse le reazioni stupite del popolo avrebbe chiesto a un pittore, e questi non sarebbe stato necessariamente il Morandi, una veduta alla maniera del Ceci⁴⁷¹. Nel caso del quadro del Morandi invece l'aspetto ritrattistico è preminente ed è la ragione principale per cui l'artista, che aveva già ritratto tutti i Chigi, ricevette l'incarico anche per quest'opera: il papa voleva una rappresentazione di quell'episodio in forma di ritratto.

Papa Alessandro VII è colto di profilo, inginocchiato davanti all'ostensorio. Come avvenne in quel maggio 1655, la sua figura è poggiata sopra un faldistorio, chiamato anche talamo, la cui ideazione è del Bernini⁴⁷². Questo è accuratamente delineato nei suoi intagli lignei dorati e nelle teste di serafini. La sua

⁴⁶⁹ P. SFORZA PALLAVICINO 1839-40, I, p. 269.

⁴⁷⁰ L'incisione si pone nella tradizione delle vedute della piazza in occasione del Corpus Domini conservate oggi nel Museo di Roma e realizzate al tempo di Innocenzo X. Una di queste potrebbe anche provenire dalla collezione Salviati e identificarsi con un quadro "entrovi la Processione del Corpus Domini che fa Sua Santità" acquistato dal duca Jacopo nel 1647. La coincidenza sarebbe significativa. Pisa, Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa, Fondo Salviati, *Libri di commercio ecc.* III, 244, *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati*, 1630-1648, cc. 83r.

⁴⁷¹ G. INCISA DELLA ROCCHETTA 1932, p. 498.

⁴⁷² Marc Worsdale aveva pubblicato un documento della Floreria Vaticana relativo al 25 giugno 1656, che documentava la presenza di "un talamo di legno coperto sopra di velluto cremisi, guarnito sopra con passamani d'oro e bottoncini indorati, fatto fare dal signor cavalier Bernino per portare il Santissimo Sagramento il giorno del Corpus Domini". G. FUSCONI 1986, p. 37; M. WORSDALE 1986, p. 32.

Giovanni Incisa della Rocchetta (1932, p. 500) sosteneva, contrariamente a quanto raccontato da Pietro Sforza Pallavicino in poi, che il papa non stesse effettivamente in ginocchio ma seduto. L'impressione era data dal talamo berniniano e dal voluminoso piviale che nascondeva tutto il corpo del pontefice. Sulla questione si è espresso con una posizione opposta Maurizio Fagiolo dell'Arco che era invece convinto che la teoria di Incisa della Rocchetta fosse influenzata dalla convinzione

struttura permetteva al pontefice di appoggiarsi a uno sgabello coperto da un cuscino ricamato d'oro su cui stendere le braccia. Il sontuoso piviale dorato copriva gran parte della macchina scenica⁴⁷³.

Il Morandi realizza per l'occasione un ritratto collettivo, che coinvolge da un lato il papa nel suo ruolo esclusivo di portatore del Santissimo Sacramento e dall'altro i sedari nel registro inferiore della tela. Questi sono riconoscibili dalla zimarra color cremisi senza maniche "a forma di mantellone"⁴⁷⁴ e dal colletto bianco (fig. 104). La caratterizzazione fisionomica e psicologica e le pose variate ne fanno un perfetto contraltare alla figura ieratica del papa. Sono sei e, guardandoli da sinistra a destra, propongono in forme diversificate gli stessi atteggiamenti: il primo si rivolge allo spettatore cercando di coinvolgerlo, il secondo pare distratto da ciò che gli sta accadendo attorno e fissa un obiettivo imprecisato, il terzo è tutto preso nel suo ruolo e guarda davanti a sé. Nello stesso ordine e alla stessa maniera sono atteggiati gli altri tre sedari. Da notare poi la cura con cui il Morandi delinea la scena nel dettaglio, evidente nella rappresentazione nell'ombra dei sedari in secondo piano e nelle punte delle lance delle guardie svizzere che accompagnano il corteo.

Quello che manca ai piedi del papa, ovvero la folla, è collocato alle sue spalle, in secondo piano, perchè non distraesse dal vero soggetto del quadro. Questa è l'unica concessione ad una presenza estranea in questo ritratto che invece è tutto concentrato nelle figure più vicine al Santissimo Sacramento. La processione sta avviandosi a conclusione e sta per entrare in chiesa. Sulla base di questa impressione possiamo figurarci il corteo rivolto alla facciata di San Pietro, dando la destra ai palazzi Vaticani, e riconoscere lo spazio da cui fedeli, attraverso una balconata, partecipano al rito nel cosiddetto cortile del Maresciallo, nel cuore della residenza papale (fig. 103)⁴⁷⁵. Siamo ovviamente in una fase in cui la piazza era ancora addobbata con baldacchini effimeri e priva del braccio dritto del colonnato che avrebbe coperto questa visuale sul sagrato (fig. 102).

che il talamo adoperato dai papi nell'Ottocento, questo sì con una sedia nascosta, fosse lo stesso adoperato da Alessandro VII.

⁴⁷³ G. MORONI, *Dizionario* cit., IX, 1841, p. 48; G. MORONI 1841, pp. 282-4.

"(...) Questo talamo è formato a guisa di un genuflessorio ed è tutto dorato con vago intaglio e teste di serafini, e con due cartelle dorate ne' fianchi. Il medesimo viene sostenuto per mezzo di due stanghe foderate con velluto cremisi con uno scabelletto a' piedi e con cuscino, tuto ricamato d'oro, con fiocchi e fregi ricamati, cove posa le braccia. In mezzo di questo v'ha un perno con piedistallo di legno dorato, dove si pone la palla forata in cui poi si fissa l'ostensorio, che il papa tiene con le mani, stando genuflesso. All'interno de' piedi v'è un riparo di velluto rosso, pieno di crine, affinchè non possano scorrere ed un cingolo o sia fascia che ne sostiene la vita. Tutto questo talamo resta coperto con un amplissimo paludamento bianco". F. CANCELLIERI 1790, pp. 296-308.

⁴⁷⁴ G. MORONI, *Le cappelle pontificie* cit., 1841, pp. 293-304; G. MORONI, *Dizionario di erudizione* cit., XLIX, 1848, p. 190.

⁴⁷⁵ Il cortile è un luogo centrale degli appartamenti papali perché da esso è possibile accedere attraverso una scala alla Sala regia ed è da qui che il Maresciallo del conclave, da cui il cortile prende il nome, chiudeva le porte del conclave. Dal cortile era poi possibile accedere alle residenze di vari membri della famiglia pontificia come quelle del maestro di casa del papa, quelle del datario e quelle del maggiordomo. In tempo di conclave nel cortile si costruivano "li steccati e casotti" per il corpo di guardia del maresciallo. Dal '200 fino al 1766 il suo ruolo venne ricoperto da un membro della famiglia Savelli. Da quella data fino al 1966 l'incarico venne tradizionalmente affidato alla famiglia Chigi. G. P. CHATTARD 1766, II, pp. 63-5, 482-7.

Il quadro di Nancy appartiene a un genere di pittura allo stesso tempo aneddotica e celebrativa che a Roma troverà interessanti sviluppi nell'opera di Giuseppe e Pier Leone Ghezzi all'inizio del Settecento⁴⁷⁶. In considerazione della cura adoperata nel caratterizzare i volti dei sedari papali si può, quindi, sostenere che il dipinto, come il ciclo dedicato a Clemente XI, appartenga allo stesso filone e ritragga personaggi del più stretto gruppo di collaboratori di Alessandro VII.

Se il baldacchino sotto cui si muoveva il papa col Santissimo era portato a turno da vari gruppi che si davano il cambio durante la processione (i patriarchi, gli arcivescovi, i vescovi assistenti, i monsignori referendari delle due segnature, i cavalieri dei santi Pietro e Paolo, le nazioni di province e città), il trasporto del talamo spettava ai sedari pontifici. La loro identificazione è quanto mai difficile data la rarità di notizie su questo ruolo e si può quindi procedere soltanto per ipotesi.

Uno dei sedari potrebbe rispondere al nome di Cesare Antonio Rasponi di Ravenna (1615-1675), che fu cardinale nel 1664 ma che, come molti dei prelati promossi da papa Chigi, aveva precedentemente lavorato a suo fianco nei ruoli di auditore e segretario della consulta. Il confronto tra il ritratto del Rasponi inciso da un originale del Baciccio (fig. 105) e il particolare del quadro di Nancy denuncia, a mio avviso, delle evidenti affinità fisionomiche tra i due volti: il naso prominente, le pieghe sulla fronte all'incrocio delle sopracciglia, i baffetti all'insù.

Un secondo raffronto chiama in causa il capofila dei palafrenieri, il primo da sinistra, avvicinabile al *Ritratto di gentiluomo di casa Chigi* della collezione Patrizi a Roma (olio su tela, 74x60 cm, fig. 106)⁴⁷⁷ e all'immagine dell'antiquario Leonardo Agostini (1593-post 1669 circa), nominato da Alessandro VII commissario di tutte le antichità di Roma e del Lazio⁴⁷⁸, pubblicata nel suo libro "Le gemme antiche figurate" (1657) (fig. 107). A guidare questi accostamenti non sono riscontri concreti nelle fonti antiche e moderne, ma è soltanto la ricorrenza di alcune caratteristiche del volto (naso aquilino, occhi incavati, capelli mossi, baffetti all'insù). Sulla scia di questa teoria si potrebbe riconoscere, quindi, Leonardo Agostini anche nel volto dipinto nella tela Patrizi.

⁴⁷⁶ Faccio, in particolare, riferimento alla serie di quadri che i due dipinsero per celebrare la figura di Clemente XI Albani. Nelle scene tratte da questa serie, ispirate a episodi della vita del papa, sono state identificate, grazie all'accurata riproduzione delle reali fisionomie, le singole identità dei personaggi rappresentati (ad esempio nell'*Elezione al pontificato del cardinale Giovanni Francesco Albani* – Roma, collezione Torlonia – si riconoscono i volti dei cardinali Niccolò Acciaiuoli, Galeazzo Marescotti, Francesco Maria de' Medici, Carlo Barberini). G. CUCCO 2001, pp. 149-50, 157-8.

⁴⁷⁷ A. M. PEDROCCHI 2000, p. 202.

⁴⁷⁸ Su Leonardo Agostini: G. MAZZUCHELLI, *Scrittori d'Italia*, Brescia 1753-58, I, i, p. 214; G. CH. BRUNET, *Man. du libraire*, I, Parigi 1820, p. 111 e IV, pp. 392-393; R. BARABESI, *L'antiquario Leonardo Agostini e la sua terra di Boccheggiano*, in *Maremma*, III (1926-27), pp. 149-189; A. BARTOLI, *Leonardo Agostini*, in *Enciclopedia italiana*, 1929, ad vocem; M. PIACENTINI, *L'epistolario di Leonardo Agostini e due notizie sul Bernini*, in 'Archivi', VII (1940), pp. 71-80.

51.

Ritratto di papa Clemente IX

VERSIONI: **1)** olio su tela, 73x58 cm, Firenze, Galleria Palatina, depositi (fig. 127); **2)** olio su tela, Roma, Collezione Sforza Cesarini (fig. 130); olio su tela, 74x60,5 cm, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 131); **3)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 74x60 cm, Genova, Wanennes, 6 marzo 2014, lotto 1125, già Tajan, 26 ottobre 2012 lotto 4 (fig. 135); **4)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 75x60 cm, Roma, Santa Maria in Vallicella (fig. 132); **5)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 71,5x59,5 cm, Roma, Galleria Pallavicini, inv. 38 (fig. 134); **6)** olio su tela, già Roma, collezione di Cristina di Svezia; **7)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 65x33 cm, Genova, Cambi aste, lotto 153 (fig. 133bis).

DATA: 1668.

BIBLIOGRAFIA: N. PIO 1720, p.256; L. PASCOLI 1730-6, p.584; E. K. WATERHOUSE 1967, p.120; T. MONTANARI 1997, p.220; A. NEGRO, 1999, pp. 279-80; R. SANSONE 2000 p.25 n.3; C. BENOCCI 2001, p.123 n.148; A. MIRTO 2001, p.400; P. BAROCCHI 2002, III, pp. 905, 867-8, 765-6.

Dopo averne delineato l'effigie di cardinale, il Morandi ritrasse Giulio Rospigliosi anche da papa. Pressato dalle richieste del mercato di collezionisti che era a conoscenza della sua familiarità col nuovo pontefice, il pittore dovette licenziare un primo lotto di ritratti ispirati a quello cardinalizio che aveva ancora in bottega. Si evince questa circostanza dallo scambio epistolare tra il duca Salviati e Leopoldo de' Medici.

A distanza di pochi mesi dall'elezione di Clemente IX, nel marzo 1668, il principe fiorentino aveva già inoltrato la sua richiesta e in cambio era stato accontentato parzialmente con un ritratto ritoccato dal pittore e ispirato alla fisionomia delineata dieci anni prima. La ragione di questa soluzione di ripiego era che il Morandi aveva potuto beneficiare di due sole sedute di posa e non aveva ancora pronta la nuova immagine ufficiale del pontefice (doc. c35). Ancora in una lettera successiva il duca si premurava di assicurare Leopoldo che il ritratto di sua Santità era stato avviato e, tempo un'altra seduta di posa, sarebbe stato completato (doc. c36)⁴⁷⁹.

Da questa prima effigie di papa Clemente IX, che riadatta il volto del cardinale della Galleria Nazionale d'arte antica nel nuovo abito pontificio, Giuseppe Testana trasse un'incisione (fig. 128)⁴⁸⁰. Grazie a questa è possibile riconoscere all'opera del Morandi un ritratto conservato nei depositi della Galleria Palatina di Firenze (inv. 2631), da identificare nel quadro citato nella corrispondenza del futuro cardinale de' Medici. Quest'ultimo quadro, catalogato come effigie di Urbano VIII (Inv. 2631, 73 x 58 cm) e attribuito a un non meglio specificato artista di ambito fiorentino, ritrae Clemente IX a mezzo busto. Gli evidenti problemi conservativi del manufatto (tela slargata e consumata ai lati, graffi sulla superficie, macchie) non nascondono la sostanziale corrispondenza del quadro con quelli di Giulio

⁴⁷⁹ P. BAROCCHI 2002, p. 868, n. 230, p. 905, n. 245.

⁴⁸⁰ L'incisione del Testana era già pubblicata nel 1667 in C. V. DUBOURGDIEU 1667.

Rospigliosi nelle vesti di cardinale che lo stesso Morandi aveva creato (Roma, Galleria Nazionale d'Arte antica; Montpellier, Musée Fabre). L'abito del prelato è costruito con una pennellata insolitamente pastosa che mette in rilievo la consistenza corporea e risulta meglio valorizzato che in altri casi in cui il pittore preferisce concentrarsi esclusivamente sul viso, trascurando il resto.

Deve appartenere a questa fase di impreparazione del Morandi alle richieste del mercato anche il ritratto della collezione Sforza Cesarini a Roma, documentato nella quadreria sin dall'inventario del 1687 (doc. c37).

Soddisfatte le prime richieste e completato il ciclo di sedute, il Morandi poté finalmente licenziare la versione ufficiale del ritratto di Clemente IX. Di questa l'esemplare più significativo doveva senz'altro essere il ritratto a tutta figura del pontefice "maestosamente assiso", citato dal Pascoli e purtroppo perduto. Una replica era anche nella collezione di Cristina di Svezia (doc. c38).

Dal ritratto Albert Clouwet trasse un'incisione (fig. 129). Sulla base di questa testimonianza si possono identificare almeno tre repliche dipinte. La migliore di queste è conservata nella collezione della Galleria Pallavicini a Roma. Rispetto alla precedente versione, i lineamenti del Rospigliosi sono addolciti. Le pennellate si addensano a dar forma al volto e alle pieghe dell'abito. Altri due esemplari di bassissima qualità stanno a testimoniare la larga diffusione del ritratto del Morandi prima che il Baciccio (Ariccia, Palazzo Chigi; Roma, Galleria nazionale d'arte antica; Roma, Accademia di san Luca; Piacenza, collegio Alberoni), il Maratti (Città del Vaticano, Pinacoteca vaticana; San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage; Ascoli Piceno, Pinacoteca civica; Calvi dell'Umbria, Museo del Monastero delle Orsoline)⁴⁸¹ e quindi Pietro da Cortona (Baltimora, Walters art Gallery)⁴⁸² ne delineassero un'immagine di sicuro e duraturo successo iconografico. Mi riferisco a un quadro venduto da Tajan nel 2011 e un altro nell'Oratorio della Vallicella⁴⁸³.

Arricchisce la serie di ritratti di papa Rospigliosi realizzati dal Morandi, e forse è da riferire al ritratto a tutta figura menzionato dalle fonti, uno studio grafico conservato al Louvre (35,3x26,4 mm, Parigi, Louvre, Département des art graphiques, inv. 1353 recto, fig. 136). Questo vede un papa, da riconoscere in Clemente IX per via dello stemma Rospigliosi in primo piano, circondato dalla corte di cardinali in atto di benedire un gruppo di religiosi. Se mai Morandi realizzò una tela da questa composizione, possiamo immaginarla come il seguito ideale del *Ritratto di Alessandro VII alla processione del Corpus*

⁴⁸¹ Nel suo breve regno, Clemente IX venne effigiato dai più talentuosi specialisti del genere: Giovanni Battista Gaulli, autore di due versioni, una al Palazzo Chigi di Ariccia (prima posa pagata il 7 ottobre 1667 - V. Golzio, 1939, p.289), e l'altra alla Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma (pagata il 31 luglio 1670), da cui derivano numerosissime copie; Carlo Maratta che ritrasse il pontefice durante il carnevale del 1669 (Musei Vaticani; San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage; Ascoli Piceno, Pinacoteca civica); Ferdinand Voet, autore di un ritratto non identificato che, inciso dal Testana, venne esposto nella "Sala del Trono" riservata al papa nel Palazzo Chigi in Piazza SS. Apostoli; Pietro da Cortona, autore di un ritratto identificato da Claudio Strinati con una tela conservata in una collezione privata inglese (C. Strinati 1970, p.365).

⁴⁸² Sul ritratto di Pietro da Cortona: F. ZERI, *Italian paintings in the Walters art Gallery*, 1976, pp. 454-5, n. 328.

⁴⁸³ La nuova effigie è ripresa anche nella medaglietta tenuta tra le mani da Pietro Banchieri nel ritratto che lo vede vestito da bambina nella serie conservata al Museo di Roma.

Domini, un ritratto collettivo di personaggi ben caratterizzati nelle loro singole individualità già nello studio grafico. Il foglio è da riconoscere nel “dessin à la plume et au bistre” di “Jean-Marie Morandi, Romain” venduto da Pierre Crozat il 15 novembre 1775 (doc. c39)⁴⁸⁴.

52.

Ritratto di papa Innocenzo XI

VERSIONI: **1)** olio su tela, 83x66 cm, Como, Pinacoteca comunale, inv. P239 (fig. 173); **2)** olio su tela, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 174); **3)** olio su tela, 230x167 cm, Firenze, depositi Uffizi (fig. 177); **4)** olio su tela, 61x50 cm, asta Wanennes 16 novembre 2009; **5)** olio su tela, 65x51 cm, collezione privata; **6)** olio su tela, 72x57 cm, Mirandola, Museo civico; olio su tela, 76x60 cm, Bonhams, 7 dicembre 2005, lotto 103, poi 1 novembre 2006, lotto 131 (fig. 178); **7)** olio su tela, 96x73 cm, Farsetti, 29 ottobre 2010, lotto 274 (fig. 179); **8)** olio su tela, 75x60,5 cm, Siena, Palazzo della Provincia, appartamento prefettizio; **9)** olio su tela, Crewkerne (UK), Lawrences, 16 maggio 2003, lotto 902; **10)** olio su tela, 75x60 cm, Pollenza (MC), Museo delle Memorie Patrie Pollentine.

DATA: 1677.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp.117-121; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; E. VILLA 1994, p. 152.

Innumerevoli sono le copie del ritratto di papa Odescalchi (1611-89) dipinto dal Morandi. Molte di queste, complice l'aura di santità che circondò Innocenzo XI sin dalla sua elezione, denunciano scarsissima qualità e raramente sono avvicinabili al pennello autografo del pittore.

Per la realizzazione del ritratto, il Morandi ricevette una commissione diretta dal nipote del pontefice, Livio Odescalchi, come conferma una nota di pagamento del 1677 (doc. c43). Da quel prototipo il duca di Bracciano fece trarre almeno tre repliche ad un anonimo copista tra il 1713 e il 1714 (doc. c44).

Tra le migliori testimonianze dell'immagine di Innocenzo XI ideata dal Morandi ci sono i ritratti di Como e di Ariccia. Nei depositi degli Uffizi si trova invece una tela in grande formato che lo ritrae a tutta figura.

Il papa, che tentò di risanare e moralizzare la Curia e la società romana, fu uomo austero e di intransigenza neotridentina, alla Pio V⁴⁸⁵. Tra i suoi collaboratori ritroviamo i nomi di vari personaggi ritratti dal Morandi: Alderano Cybo, segretario di stato, il cardinal De Luca, segretario dei memoriali e i consiglieri Gregorio Barbarigo e Mariano Sozzini. Per questo motivo credo che le effigi di tutti loro, accomunate dall'appartenenza ad un medesimo partito rigorista, vadano datate tutte in questo stesso periodo.

⁴⁸⁴ La notizia è tratta dal database digitalizzato del Getty Research Institute di Los Angeles.

⁴⁸⁵ Per un breve profilo della figura di papa Odescalchi si veda A. MENNITI IPPOLITO, *Innocenzo XI*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 62, 2004, *ad vocem*.

Pure il Voet dipinse un ritratto di papa Odescalchi, prima quando era ancora cardinale (Milano, Museo Poldi Pezzoli) e poi da papa (Varese, collezione Orsi, fig. 180). Molto più tardo è invece il busto scolpito da Pierre-Étienne Monnot per la tomba progettata dal Maratti in San Pietro (1700)⁴⁸⁶.

Dall'effigie di Papa Odescalchi del Morandi vennero tratte le incisioni di Albert Clouwet (edita da G.G. De Rossi) (figg. 175-176), di Guillame Vallet e di Nicolas Habert.

53.

Ritratto di papa Innocenzo XII

VERSIONI: **1)** G. M. Morandi, olio su tela, 68,5x58 cm, Ariccia, palazzo Chigi (fig. 301); **2)** G. M. Morandi, olio su tela, 71x60,5 cm, Firenze, villa di Poggio Imperiale (fig. 302); **3)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 48x36 cm, Roma, asta Babuino, 27 settembre 2016, lotto 77 (fig. 303); **4)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 74x61 cm, Genova, Wannenes 19 novembre 2013, lotto 604; **5)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, 66x52 cm, Roma, Bertolami fine arts, 17 dicembre 2015, lotto 23; **6)** Bottega di G. M. Morandi, olio su tela, Spinazzola, collezione Pignatelli.

DATA: 1691-2.

BIBLIOGRAFIA: V. GOLZIO 1939, p. 300; E. K. WATERHOUSE 1967, pp. 117-121; E. VILLA 1994, p. 152; N. TURNER 1999, n. 236; F. PETRUCCI 2004, p. 128; F. PETRUCCI 2008, p. 361.

Com'era accaduto per Giulio Rospigliosi, anche Antonio Pignatelli posò per Giovanni Maria Morandi prima da cardinale e poi da pontefice, quando in omaggio a papa Odescalchi prese il nome di Innocenzo XII. E proprio come per il primo il pittore aveva licenziato due versioni, così anche per papa Pignatelli il pittore dovette lavorare in due occasioni diverse. La circostanza è suggerita dall'esistenza di due stampe, una anonima (fig. 304) e l'altra di Nicolas Habert (fig. 305).

La prima interpretazione delle fattezze del papa venne realizzata entro il suo primo anno di pontificato, tra il 1691 (venne eletto il 12 luglio) e il maggio del 1692. In quest'ultima occasione, infatti, a seguito della morte di Flavio Chigi, un inventario dei suoi beni censiva nel palazzo ai Santi Apostoli un ritratto del Morandi ("Un ritratto del papa regnante, di palmi 12 e 8, con cornice intagliata e dorata, con foglie, festoni e baccelli, mano del Morandi") e una copia del pittore Pietro Paolo Vegli.

Sono da identificare come filiazioni di questo primo prototipo il dipinto conservato ad Ariccia, forse lo stesso appartenuto al cardinale Chigi, e l'altro venduto in asta Wannenes a Genova. Entrambi i ritratti, pur in maniera diversa, ben rappresentano il talento ritrattistico del Morandi. L'essenziale effigie di papa Pignatelli si concentra tutta sul volto del prelado mentre il resto è solamente abbozzato. Dense pennellate costruiscono la soffice superficie del pizzetto e delle ciocche ribelli sotto la berretta. Il

⁴⁸⁶ T. MONTANARI, P. E. MONNOT, *Il monumento funebre di Innocenzo XI (1676-1689)*, in A. PINELLI (a cura di), *La basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000, IV, pp. 561-3; S. WALKER, *Livio Odescalchi, Pietro Stefano Monnot e Carlo Maratta: una rivalutazione alla luce di nuovi documenti*, in E. DEBENEDETTI, *Sculture romane del Settecento*, II. *La professione dello scultore*, Roma 2002, pp. 23-40.

realismo della riproduzione è, come al solito nei ritratti del pittore, negoziato con un generale addolcimento dei difetti.

Più tarda è invece la seconda immagine di Innocenzo XII. Il pontefice dell'incisione di Habert risulta, infatti, evidentemente invecchiato. Un'altra traccia dell'effigie è rappresentata da un disegno conservato presso il British Museum (fig. 306). La qualità modesta dello studio, da considerarsi una copia di bottega, non deve però distogliere dall'importanza di questa testimonianza del lavoro quasi proto industriale della bottega del Morandi.

Sulla base della stampa e di questo disegno è possibile rintracciare tre esemplari della seconda serie di ritratti di Innocenzo XII. Essi esprimono bene altrettanti livelli di qualità pittorica. Il migliore tra questi è sicuramente quello di Firenze, mentre gli altri due appartengono, seppur in maniera diversa, al genere delle repliche non autografe. Come nei ritratti di Ariccia e Wannenes, anche quello di Poggio Imperiale è tutto concentrato sul viso del papa mentre la mozzetta e il camauro sono rimasti imperfetti.

Chigi, Rospigliosi, Asburgo. I ritratti di corte

54.

Ritratto di Laura Marsili con Augusto e Flavio Chigi

VERSIONI: 1) olio su tela, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 44).

DATA: 1656.

55.

Ritratto di Agostino Chigi col nipote Fabio

VERSIONI: 1) olio su tela, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 47).

DATA: 1656.

56.

Ritratto di Augusto Chigi

VERSIONI: 1) olio su tela, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 49).

DATA: 1656.

57.

Ritratto di Olimpia della Ciaja

VERSIONI: 1) olio su tela, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 50).

DATA: 1656.

BIBLIOGRAFIA: F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174.

All'indomani dell'arrivo a Roma, Agostino Chigi incarica Giovanni Maria Morandi di realizzare una serie iconografica destinata a celebrare i genitori Augusto e Olimpia, la nonna Laura Marsili e lo zio del padre Agostino, che si era occupato della cognata e dei nipoti alla morte del capofamiglia. Il pittore costruisce la serie sulla base di dipinti esistenti, modelli fondamentali per la definizione dei volti di personaggi morti da tempo. Le tele sono così pensate in evidente omaggio alla ritrattistica del primo Seicento italiano (si vedano, ad esempio, il *Ritratto di Anna Maria Luisa e Ferdinando de' Medici con la governante* del Sustermans, il *Ritratto della famiglia di Giovanni Battista Strozzi* di Tiberio Titi - fig. 51, il *Ritratto di Maria Maddalena d'Austria* sempre del Titi), con espliciti richiami alla moda di quel tempo. La serie si trova oggi nel palazzo Chigi di Ariccia, dove è documentata a partire dal 1693 e poi nell'inventario del 1705 ("Cinque quadri di ritratti in piedi con cornici tinte color di noce e filettate d'oro").

Il *Ritratto di Laura Marsili* riproduce la madre del papa secondo un anonimo modello conservato nella collezione Chigi di Castelfusano e databile agli anni Trenta del Seicento (fig. 45). Un dipinto, quest'ultimo che, a giudizio della stessa Laura, non rifletteva appieno il suo vero essere: "in quant'al mio ritratto m'anno fatto col velo nero che a me non mi par che sia niente simile perche io porto sempre i veli bianchi" come osservava in una lettera al figlio Fabio⁴⁸⁷.

Dopo le prime nozze con Antonio Mignanelli, Laura Marsili del Coccio (1567-1639) si unì con Mario di Flavio Chigi. A lei Pietro Sforza Pallavicino attribuiva il merito della buona educazione ed indole del figlio Fabio ("[...] portò una ricchissima dote ne' pregi dell'animo e de' costumi, sicchè Fabio più deve a lei per l'educazione, che per la generazione"⁴⁸⁸).

Coerentemente con la sua personalità, l'anziana donna si presenta nel ritratto del Morandi severa, completamente assorbita dal nero dell'abito e del velo. Accanto a lei il pittore rappresenta i nipoti Flavio e Agostino, secondo un modello ritrattistico vicino alla produzione di Giusto Sustermans per i Medici e, nella fattispecie, al *Ritratto di Anna Maria Luisa e Ferdinando de' Medici con la governante* (fig. 46).

Il secondo ritratto commemorativo degli antenati Chigi, quello del rettore del Santa Maria della Scala Agostino, trae spunto dall'opera di un anonimo pittore senese (Ariccia, palazzo Chigi, fig. 48). La sua presenza nel gruppo si spiega con i rapporti strettissimi con la famiglia del fratello. Quando questi morì, infatti, Agostino adottò il giovane Fabio e lo mantenne agli studi (con una rendita annua di mille scudi), avviandolo alla carriera ecclesiastica.

Le rimanenti tele della serie Chigi sono dedicate ai genitori di Agostino, Augusto e Olimpia della Ciaja. L'impostazione del primo ritratto ha fortissime analogie con quello del cardinale Giulio Rospigliosi

⁴⁸⁷ I. FOSI 2004, pp. 207-230.

⁴⁸⁸ P. SFORZA PALLAVICINO 1845, I, p. 26.

della Galleria Nazionale d'Arte Antica: quasi identico è lo scorcio di paesaggio che si apre a destra, con le colline rischiarate dai bagliori del tramonto, il tavolo in primo piano e l'ampio tendaggio di fondo.

58.

Ritratto di Angela Chigi

VERSIONI: 1) olio su tela, 79x59,5 cm, Perugia, Museo Martinelli (fig. 52).

DATA: 1656.

59.

Ritratto di Sigismondo Chigi

VERSIONI: 1) olio su tela, 73x60 cm, Perugia, Museo Martinelli (fig. 53).

DATA: 1656.

BIBLIOGRAFIA: F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; F. MANCINI 2002, pp. 66-7.

La coppia di ritratti infantili, emersa in un'asta Finarte del 1993 (23 novembre, lotti 45a, b) con l'attribuzione al pittore Alessandro Mattia (1631-81), è dedicata ai fratellini Angela e Sigismondo, figli di Augusto e quindi nipoti del papa. La sua realizzazione è da collocare nel periodo successivo all'arrivo dei Chigi a Roma e, in particolare, al 1656 come suggerisce l'iscrizione sul retro di una delle tele, rimandando la sua realizzazione ad appena poche settimane dalla partenza da Siena ("Ritratto di don Sigismondo figlio di Augusto Chigi nipote di Nostra Santità d'età d'anni VII mesi VI, fatto il dì XV giugno anno MDCLVI").

Lo stile espresso in queste tele, attraverso l'uso di pennellate dense ma compatte, risulta perfettamente coerente col linguaggio adoperato dal Morandi in questo giro di anni. La veste di Angela è riprodotta con la stessa intensità cromatica del sontuoso abito indossato qualche anno più tardi nel *Ritratto di Maria Virginia Borghese Chigi*. L'accurata definizione dei dettagli, come anche la generale fissità dei protagonisti, rimanda in generale ai tanti ritratti di bambini del Titi e del Sustermans delle collezioni medicee.

60.

Ritratto di Agostino Chigi

VERSIONI: olio su tela, 74x59 cm, Roma, collezione privata (fig. 69).

DATA: 1658-9.

BIBLIOGRAFIA: F. PETRUCCI 1992, pp. 114, 121 n.7; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; A. M. PEDROCCHI 2000, pp. 199-202; F. PETRUCCI 2003, p.100-1; F. PETRUCCI 2008, pp. 364-5.

Figlio del fratello Augusto Chigi, Agostino (1634-1705) era il nipote su cui Alessandro VII puntava per la perpetuazione della famiglia e del patrimonio. “Il pontefice non si cura degli altri” scriveva col solito stile pungente Gregorio Leti, “ma si dà solo a riempir la borsa di don Agostino, come quello che debbe mantener la casa”. Da quando era giunto a Roma, questi aveva soddisfatto tutte le sue aspettative: “un matrimonio al suo gusto, un principato di sua fantasia, non potendo altro desiderare di più. Questo cumulo di contentezza fa che scordatosi della sua vecchia fortuna, non riguarda in faccia a nessuno, riempito di tanto orgoglio ed alterigia (...) che perciò viene spacciato per un superbo ed odiato da quasi tutto il Popolo Romano”⁴⁸⁹.

L'unico esemplare noto del ritratto dipinto dal Morandi è conservato nella collezione Patrizi a Roma (doc. c16)⁴⁹⁰. L'effigie coglie Agostino volto verso lo spettatore mentre il corpo è ruotato di tre quarti, presentato nel suo aspetto grazioso e raffinato, dai tratti eleganti che lo avvicinano allo zio Fabio e ne fanno un contraltare alla fisionomia corpulenta del cugino Flavio e dello zio Mario.

Dal ritratto del Morandi sono tratte due incisioni, una del Testana (fig. 70) e l'altra di Baltasar Moncornet, mentre più superficialmente si ispira a esso la stampa di Jean Frosne (fig. 73).

61.

Ritratto di Maria Virginia Borghese Chigi

VERSIONI: 1) olio su tela, 165x132 cm, Ariccia, Palazzo Chigi, (fig. 71).

DATA: 1658-9.

BIBLIOGRAFIA: F. PETRUCCI 1992, p. 114, 121 n.7; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; F. PETRUCCI 2003, pp.100-1; F. PETRUCCI 2008, pp. 364-5.

La principessa Maria Virginia Borghese (1642-1718), figlia di Paolo e Olimpia Aldobrandini e moglie di Agostino Chigi, è ritratta quasi a tutta figura, di tre quarti, mentre presta lo sguardo al pittore. Il Morandi mette al servizio dell'opera tutte le sue qualità, distinguendosi per un'insistita attenzione ai dettagli dell'abito (ventaglio, nastrini, galani e gioielli), riprodotti con grande accuratezza. Sin da questa opera della prima maturità, il dualismo tra le morbidezze sfumate dell'epidermide e la solida compattezza delle superfici inanimate si presenta come componente caratterizzante del suo stile.

Il ritratto di Maria Virginia nasce insieme a quelli del marito e dei suoceri. In origine questi dovevano essere almeno otto, quattro a mezza figura e altrettanti a figura intera. La loro realizzazione è da datarsi nel periodo immediatamente successivo all'ingresso di Maria Virginia nella famiglia con le nozze del 1658. Un primo riferimento all'opera è contenuto nel Libro Mastro di Guardaroba di Agostino Chigi

⁴⁸⁹ G. LETI, *Il nipotismo di Roma, o vero relatione delle ragioni che muovono i pontefici all'aggrandimento de' nipoti*, Roma 1667, pp. 184-6. Su Agostino si vedano anche i giudizi positivi di Pietro Sforza Pallavicino (1839, I, pp. 278-80; C. DE FERRARA DU TOT, *Relazione della corte romana fatta l'anno 1661 al pregadi dal eccellentissimo signor cavalier Angelo Corraro*, appresso Almarigo Lorens, Leyda 1662, p. 20). E. STUMPO, *Agostino Chigi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 24, 1980, *ad vocem*.

⁴⁹⁰ A. M. PEDROCCHI 2000, pp. 199-202.

già l'8 novembre 1658 quando si registra l'ingresso di un'effigie della principessa “in piedi con vesta di broccato cremisi merlettato, con ventaglio in mano” (doc. c18)⁴⁹¹. Il 15 febbraio l'indoratore Camillo Saracini riceveva un pagamento “per haver indorato un'altra cornice tutta d'oro (...) dove è il ritratto della signora Donna Virginia”. Il Morandi riceveva un saldo finale per questo e gli altri ritratti dei parenti del papa, pari a 100 scudi, il 9 aprile successivo (doc. c18).

Dal quadro, nella sua perduta versione a mezzo busto, venne tratta un'incisione di Giuseppe Testana (fig. 72), stampata già nel 1659. Il volto di Maria Virginia, come quello degli altri della serie, è inserito in una cornice ovale, inghirlandata da rami e foglie di quercia, con uno stemma araldico in basso. Le quattro incisioni sono ricordate tra le proprietà di Flavio Chigi nel Casino alle quattro fontane nell'inventario del 1 maggio 1692 (doc. c17).

Maria Virginia Borghese venne ritratta anche da Ferdinand Voet (olio su tela, 75x61 cm, Ariccia, Palazzo Chigi, fig. 74; olio su tela, 74x56,5 cm, San Pietroburgo, Hermitage) e, nelle stesse date del Morandi, da Alessandro Mattia⁴⁹². Il confronto tra la prova del Morandi e quelle del collega fiammingo mette particolarmente in evidenza, ancora di più che negli altri ritratti Chigi che li videro gareggiare, le differenze tra i due artisti. L'effigie della principessa Chigi Borghese del Morandi è eterea, quasi scultorea tanto pare impersonale e rigida nella sua posa. Di tutt'altro tipo è l'interpretazione dello stesso soggetto offerta dal Voet. Maria Virginia è in quelle effigi una donna reale, in carne e ossa, colta nella sua umanità.

62.

Ritratto di Mario Chigi

VERSIONI: **1)** olio su tela, 71x58 cm, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 77); **2)** olio su tela, 74x60 cm, collezione privata (fig. 78); **3)** olio su tela, 64x48 cm, Perugia, Museo Martinelli (fig. 79); **4)** olio su tela, Firenze, Palazzo Corsini (fig. 80).

DATA: 1658-9.

BIBLIOGRAFIA: V. GOLZIO 1939, p. 296; F. PETRUCCI 1992, p. 115; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; F. MANCINI 2002, p. 65.

Il fratello di Fabio Chigi “nell'effigie discorda totalmente dai lineamenti del papa, così come nel genio, e ne' i costumi ancora è differentissimo. Quello è gracile e questo pingue, quello alto e questo basso; quello lento e mite, questo celere e rigido; quello dedito agli studi e alle lettere, questo non vi ha alcuna applicazione; quello finalmente di animo sublime e volto a cose grandi, questo pizzica di sordidezza, né di altro si compiace che di trovar modi di accumular denari”⁴⁹³. La descrizione fisica e psicologica di

⁴⁹¹ F. PETRUCCI 2008, p. 360.

⁴⁹² M. EPIFANI 2004, pp.182-194.

⁴⁹³ C. DE FERRARA DU TOT 1662, pp. 14-5.

Mario Chigi offerta dall'ambasciatore veneziano Angelo Corraro ben si adatta al ritratto che per lui fece il Morandi.

Il pittore lavorò per lui tra il 1658 e il 1659 (doc. c18) nell'occasione che ebbe di fissare su tela i volti dei parenti più stretti del papa. Sono state identificate almeno quattro versioni di quest'opera. Le molte repliche furono certamente pensate per arredare le residenze Chigi e per garantire ad amici e parenti una copia dei ritratti di famiglia⁴⁹⁴. Quello di Mario Chigi, uomo canuto e corpulento, è un ritratto di grande sobrietà. Non è difficile riconoscere in questo volto l'uomo rozzo e passionale che osservatori contemporanei contrapponevano all'animo raffinato e riflessivo del papa⁴⁹⁵.

Fratello maggiore di Fabio, Mario Chigi (1594-1667) occupò varie cariche cittadine, fu soprintendente all'annona e provveditore delle milizie. A Roma fu nominato generale delle armi della chiesa, soprintendente delle fortezze e torri marittime, governatore del Borgo, Generale di Santa Romana Chiesa.

Dal ritratto discende l'incisione di Giuseppe Testana (doc. c18, fig. 81), mentre più generica è l'influenza su una stampa di Jean Frosne (fig. 75).

L'opera può essere confrontata con le altre riproduzioni delle fattezze di Mario. Colui che, per la ritrattistica di questo personaggio, può contendere al Morandi un ruolo di primo piano nella definizione della sua immagine ufficiale è sicuramente Giovanni Battista Gaulli. Un *Ritratto di Mario Chigi* del Baciccio, già a Roma nella collezione Messinger, fu eseguito nel 1666, quando l'artista venne presentato dal Bernini ai Chigi (fig. 76)⁴⁹⁶. Tanto è dimesso e sottile il Mario Chigi del Morandi, tanto è monumentale e viva l'interpretazione del Baciccio.

63.

⁴⁹⁴ Repliche del ritratto di Mario e degli altri parenti del papa sono citate negli inventari di Girolamo Farnese ("Quattro ritratti in tela da testa di Casa Chigi"), di Alberto Bindi Sergardi ("un quadro con ritratto di Don Mario Chigi" e "un quadro con ritratto dell'Eminentissimo Flavio Chigi"), del cardinale Pietro Vidoni ("due quadri uno col ritratto di Papa Alessandro settimo e l'altro del Sig. cardinale Ghigi") e poi ancora nel palazzo del duca di Poli, Carlo Conti ("Tre quadri uno col ritratto di don Mario, il secondo del cardinal Flavio, et il terzo di don Agostino Chigi"). Addirittura il cardinale Girolamo Mercuri possedeva nella sua residenza in via del Corso a Roma sia i ritratti che le versioni incise dei ritratti Chigi del Morandi: "Due ritratti del Signor don Mario Chigi, et Signora Berenice tela da testa con cornicetta noce, et oro" e "Due ritratti in stampa del Signor Don Mario Chigi, e della Signora Donna Berenice con cornice negra". Le notizie d'archivio riportate derivano tutte dal Getty provenance database.

⁴⁹⁵ Giudizi taglienti sul fratello del papa sono espressi dall'ambasciatore veneziano Pietro Basadonna ("rozzo ed ottuso, pigro e poco ben consigliato") e da Gregorio Leti che ne evidenzia l'impopolarità presso i romani ("il quale grida cento volte più contro di lui, di quello che faceva contro Tadeo, anzi contro Donna Olimpia istessa"). C. DE FERRARA DU TOT 1662, pp. 14-5.; G. LETI 1667, pp.179-82.

Di tutt'altro tenore è ovviamente il profilo "ufficiale" delineato da Pietro Sforza Pallavicino ("lontano dalla finzione e dall'ambizione della corte, capace nondimeno d'affari pubblici, specialmente operosi... d'animo retto, ma insieme austero"). P. SFORZA PALLAVICINO 1839, I, p.278-80.

⁴⁹⁶ Un altro attribuito alla bottega del maestro genovese è in collezione privata (olio su tela 71x58,5 cm).

Ritratto di Berenice della Ciaja Chigi

VERSIONI: olio su tela, 73x61 cm, Ariccia, Palazzo Chigi (fig. 82).

DATA: 1658-9.

BIBLIOGRAFIA: V. GOLZIO 1939, p. 296; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174.

Ritratto di donna in abiti vedovili

VERSIONI: olio su tela, 67x50 cm, Bloomsbury auctions, 19 novembre 2009 (fig. 84).

Il ritratto fa parte della serie dipinta per la famiglia Chigi e come gli altri anche da questo il Testana trasse un'incisione stampata da Giovanni Antonio de Rossi (fig. 83).

Le fonti descrivono Berenice della Ciaja (1601-67) come una “donna attempata, savia (...) e non avvenente”⁴⁹⁷, ponendola frequentemente a confronto, o meglio in contrapposizione, con chi l'aveva preceduta nel ruolo di cognata del papa, ovvero Olimpia Maidalchini⁴⁹⁸.

Il Morandi coglie di Berenice proprio questa sua sobrietà, delineando di lei un'immagine dimessa e per niente compiacente, fondando l'effigie su un'essenzialità più adatta ad un personaggio religioso che a una donna di corte. Sembra quasi che con lei il Morandi inauguri quel filone di ritratti austeri dedicati a personaggi contriti e introversi, genere ben rappresentato dai ritratti di Mariano Sozzini e Francesco Marchese.

La resa pittorica del vestito e l'impostazione generale della figura sono simili a quelle del ritratto di Mario Chigi. Il volto della donna è pallido, la pelle intorno agli occhi è di un rosa più intenso, quasi dello stesso tono delle labbra. Il ritratto è costruito su uno sfondo nero omogeneo e in generale il tono del quadro è quasi monocromo. L'austerità dell'effigie è spezzata dal prezioso fermaglio apposto sul petto della donna e dal filo di perle al collo.

L'effigie della consorte di Mario Chigi presenta, a mio avviso, notevoli affinità con un *Ritratto di gentildonna in abiti vedovili* emerso nel Mercato antiquario presso Bloomsbury Auctions il 19 novembre 2009 attribuito da Anna Lo Bianco proprio al Morandi. Sebbene non si possa in alcun modo ipotizzare l'identità delle due donne, le tele condividono la stessa intima essenzialità di presentazione dell'effigie.

64.

Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco d'Asburgo, arciduca del Tirolo e della Bassa Austria

VERSIONI: **1)** olio su tela, 108x96 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. n. GG 8143 (fig. 108); **2)** Artista di scuola tedesca (da G. M. Morandi), olio su tela, 83,5x64,5 cm, Berlino, BADV, Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen (fig. 109); **3)** olio su tela, 69x58 cm, collezione privata (fig. 111).

DATA: 1664-5.

⁴⁹⁷ P. SFORZA PALLAVICINO 1839, I, pp. 278-80.

⁴⁹⁸ G. LETI 1667, pp. 199-201.

BIBLIOGRAFIA: A. ILG, W. BOEHEIM 1882 p. 94; G. HEINZ 1963, pp. 207-208, n. 143; G. HEINZ, K. SCHÜTZ 1976 (ed. 1982), pp. 148-149, n. 122, fig. 211; F. PETRUCCI 1998, pp. 141, 171, nota 13, fig. 20; S. HAAG 2009, p. 113.

L'opera raffigura Sigismondo Francesco (1630-65)⁴⁹⁹, secondo figlio maschio dell'arciduca d'Austria Leopoldo V e di Claudia de' Medici. Questi intraprese la carriera ecclesiastica, ricoprendo l'incarico di vescovo di Augusta (1646), di Gurk in Carinzia (1653) e infine di Trento (1659). Divenne governatore del Tirolo e della Bassa Austria a seguito della morte senza figli maschi del fratello maggiore Ferdinando Carlo (1662)⁵⁰⁰. Nel giugno (3 o 5) 1665 Sigismondo Francesco sposò per procura Edvige del Palatinato Sulzbach (1650-81) ma nel giro di pochi giorni, quando la sposa era sulla via di Innsbruck, morì all'improvviso all'età di trentaquattro anni⁵⁰¹. Con la sua morte provocò l'estinzione del ramo maschile tirolese degli Asburgo e di conseguenza favorì il diretto controllo dell'imperatore sulla bassa Austria.

Sul retro della tela, un'antica iscrizione identifica l'autore dell'opera nel Morandi. La morte nel 1665 fornisce un preciso *terminus ante quem* per la datazione del ritratto che può essere circoscritta al primo anno austriaco del pittore (tra la seconda metà del 1664 e la prima metà del 1665).

Il Morandi realizza per Sigismondo Francesco un ritratto da parata e, come spesso fa, definisce in maniera raffinata i tratti fisionomici, non indugiando nella riproduzione naturalistica di un volto di per sé caratterizzato dai tipici difetti asburgici. L'arciduca, dai peculiari occhi azzurri, l'acconciatura vaporosa con lunghi capelli mossi e piccoli baffi scuri, indossa una corazza di ferro, una sciarpa rossa e un grande collare bianco orlato di pizzo. Si riferisce all'incarico ricoperto da Sigismondo il bastone di comando nella mano destra, così come anche l'armatura ha un intento programmatico e credo riproduca una delle due corazze all'antica commissionate da Claudia de' Medici per i figli Ferdinando e Sigismondo e oggi conservate nella raccolta di armature di Ambras (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer, inv. nr. HJRK A 1498, HJRK A 1499, fig. 110). Il ritratto è ambientato in un interno appena accennato dal consueto voluminoso tendaggio, la cui solidità pittorica ricorda soluzioni simili già adoperate dal Morandi come la mozzetta del cardinale Marcello Durazzo nel ritratto conservato ad Avignone. Nel registro inferiore dello scenario c'è un rilievo scolpito a esaltare il decoro principesco: sulla destra si riconosce una Minerva mentre sulla sinistra si intravede nell'ombra una figura femminile, un'allegoria della Giustizia. Alle spalle si apre uno squarcio paesaggistico con montagne innevate in cui alcune guide hanno identificato la riproduzione accurata di un paesaggio tirolese e nello specifico un riferimento alle cime del Große Bettelwurf nelle Alpi nord-orientali, tra le più alte della regione.

⁴⁹⁹ Su Sigismondo Francesco: F. SBARRA, *Il tributo de gl'elementi al serenissimo Sigismondo Francesco ariduca*, 1663; B. GIUSTINIANI, *Historia generale della Monarchia Spagnola antica e moderna*, Combi & La Nou, 1674, p. 430.

⁵⁰⁰ G. BRUSONI, *Della Historia d'Italia*, Venezia 1671, p. 792.

⁵⁰¹ IVI, p.830.

Una copia minore di questo ritratto (olio su tela, 83,5x64,5 cm) è conservata presso un ufficio del ministero delle finanze a Berlino (BADV, Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen). Si tratta di una riproduzione di modesta fattura realizzata da un artista di scuola austriaca o tedesca con alcune piccole varianti, essendo il ritratto inquadrato in un ovale e avendo l'arciduca il braccio destro disteso lungo il corpo e non piegato a mostrare lo scettro come nel quadro autografo. L'opera proviene dal castello di *Hohenaschau*, che si trova al confine tra Baviera e Tirolo e che venne venduto nel 1942 allo stato tedesco dalla famiglia di industriali Cramer-Klett.

Un altro ritratto a mezza figura di Sigismondo Francesco (olio su tela, 69x58 cm), derivazione da quello di Innsbruck che ha natura di prototipo, è in una collezione privata, anche questo proveniente da una raccolta d'arte tedesca. Non è un dipinto autografo ed è da riferirsi alla cerchia di collaboratori dell'artista. Come avvenne spesso per le sue opere, il Morandi aveva una copia del ritratto in bottega ("Ritratto di un cavaliere vestito con armatura di ferro").

Tre incisioni realizzate al tempo della breve reggenza di Sigismondo Francesco, e in particolare in occasione delle sue nozze, denotano grande affinità col ritratto del Morandi. Una è firmata da Jakob von Sandrart (inv. n. A15372, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, fig. 112) e ritrae l'arciduca insieme alla moglie, una seconda (Monaco, Staatliche Graphische Sammlung, inv. n. 242617 D) è anonima, la terza infine, è opera di Matthäus Küsel (1629-1681) (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung - Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung - Inventar-Nr. MP 22379, fig. 113).

65.

Ritratto dell'arciduchessa Anna de' Medici

VERSIONI: olio su tela, 191x128 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. GG 3110 (fig. 118).

DATA: 1666.

BIBLIOGRAFIA: G. HEINZ 1963, pp. 288-289, n. 261, fig. 209; K. LANGEDIJK 1981, vol. I, p. 247, n. 3/3, fig. 3/3; S. HAAG 2009, p. 113.

L'opera ritrae Anna di Cosimo II de' Medici (1616-76)⁵⁰², moglie dell'arciduca Ferdinando Carlo e vedova dal 1662.

Sulla balastra c'è un'iscrizione che ne identifica il soggetto ("Er. Her. Anna", cioè "Herzherzogin Anna"), mentre un'antica scritta sul retro conferma la paternità dell'opera al Morandi e suggerisce come data di realizzazione il 1666 ("Joanes M. Mora[ndus] florentinus pin[xit] 1666").

Il ritratto può essere messo a confronto coi precedenti dipinti dal Sustermans e in particolare con quello risalente a un soggiorno fiorentino dell'arciduchessa (1652-3), di cui sono identificati molti esemplari (Vienna, Kunsthistorisches Museum; Roma, Montecitorio; Asolo, Museo Civico, fig. 114).

⁵⁰² Su Anna de Medici: B. GIUSTINIANI 1674, p. 430.

Il corpus di ritratti del Morandi è totalmente monopolizzato da effigi di cardinali, papi e religiosi. Un'opera del genere è quasi un unicum nella produzione a noi nota. L'arciduchessa Anna è immortalata a tutta figura, in sontuosi abiti vedovili arricchiti di ricami, nastri e gioielli. Sul tavolo trova posto un orologio con un'allegoria del Tempo con clessidra in mano, da intendersi come probabile riferimento alla morte del marito, come il "mobile ordigno di dentate rote" in un sonetto ("Orologio da rote") del poeta marinista Ciro di Pers⁵⁰³. Alle sue spalle si apre un paesaggio montuoso con un castello in primo piano, richiamo generico alla natura tirolese.

66.

Ritratto di Claudia Felicitas nelle vesti di Diana cacciatrice

VERSIONI: **1)** olio su tela, 172x110 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. nr. GG 3096, 1666 circa (fig. 119); **2)** olio su tela, 67,5x51 cm, Firenze, villa Medicea di Poggio Imperiale (fig. 120).

DATA: 1666.

BIBLIOGRAFIA: G. HEINZ 1963, pp. 288-289; F. B. Polleroß 1997, pp. 795-820; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; A. AUER in W. SEIPEL 2004, p. 165.

Claudia Felicitas (1653-1676) fu la figlia dell'arciduca Ferdinando Carlo d'Asburgo e di Anna di Cosimo II de' Medici. Nel 1673 diventerà la seconda moglie dell'imperatore Leopoldo I⁵⁰⁴, morendo di tubercolosi dopo soli tre anni.

Il Morandi realizzò per questa giovane arciduchessa, poco più che adolescente, un ritratto "en travesti" di ambientazione pastorale. Claudia è ritratta nelle sembianze mitologiche di una Diana cacciatrice, con una freccia nella mano sinistra e una faretra sulle spalle. Altri due attributi della dea greca trasferiti alla nobile austriaca sono la falce lunare sulla fronte e il levriero da caccia, con prezioso collare, ai suoi piedi. L'abito è accuratamente delineato con fiocchi, spille e nastrini. L'arciduchessa accenna un movimento che nella versione dipinta appare bloccato nelle pieghe rigide e ferme a mezz'aria e nei capelli anch'essi sollevati al vento. Sullo sfondo è rappresentato un paesaggio rurale lontanante, accennato da un castello e da una fitta boscaglia. Su un piano intermedio c'è un capanno con un pastorello che suona circondato da un gregge di pecore.

L'opera si inserisce nel genere del ritratto nelle vesti di personaggi mitologici, sacri o storici, molto diffuso in tutta Europa⁵⁰⁵. In particolare, il filone dedicato a Diana, nella sua versione di dea vergine e

⁵⁰³ G. GETTO (a cura di), *Marino e i marinisti*, UTET, Torino 1962.

⁵⁰⁴ Sul matrimonio di Leopoldo con Claudia Felicitas: G. LETI, *Teatro Gallico*, appresso Guglielmo de Jonge, Amsterdam 1691, p. 26.

⁵⁰⁵ Si vedano sull'argomento: F. BARDON, *Le portrait en Diane et la préciosité*, in 'Rivista di cultura classica e medievale', 12 (1970), pp. 81-218; A. ADER, *Diana und die Jagd als Herrschaftsdemonstration: Privileg, Kunst, Leibesertüchtigung, Fest, Ärgeris*, in, *Mythos in Medien und Politik*, 2011, pp. 252-268; K. VAN CAUTEREN, 'L' bonheur animant la beauté': Hendrick De Clerck's *Diana paintings for the Archdukes Albert and Isabella*, in *The nude and the norm in the early modern Low Countries*, 2011, pp. 181-199; T.

cacciatrice, trovò ampia eco in Austria. Il tema accomunò così le tre mogli dell'imperatore Leopoldo I. Non solo Claudia Felicità, ma anche Margherita Teresa, posta sotto la protezione della dea nel ritrattino del fiammingo Jan Thomas (1617-73) (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG_9135, GG_9136, fig. 115), e Eleonora Pfalz von Neoburg, in onore delle cui nozze fu rappresentato il dramma in musica "Il tempio di Diana in Taurica" di Niccolò Miniato e Antonio Draghi.

L'imperatrice madre Eleonora Gonzaga, reggente dal 1658, è considerata l'iniziatrice di questo particolare culto a corte. Non solo si fece ritrarre nel vesti di Diana dal pittore fiammingo Frans Luycx (1604-68) (Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 4508, fig. 116) ma commissionò, proprio negli anni in cui il ritratto di Claudia Felicità veniva dipinto, tre drammi a soggetto amazzonico ("L'Ippolita" del poeta padovano Carlo de' Dottori, 1663, "Simpatia nell'odio, ovvero le Amazzoni amanti" di Monesio e musiche dello stesso imperatore Leopoldo – 1664⁵⁰⁶, "Il pomo d'oro" di Francesco Sbarra – 1667)⁵⁰⁷. Si è avanzata l'ipotesi che la ricorrenza di questi temi avesse l'intento programmatico di legittimare il proprio potere femminile. L'imperatrice aveva, infatti, istituito un ordine cavalleresco per dame di corte, chiamato "Schiave della virtù", accompagnato alla sua nascita nel 1664 da un programma pubblicato a Venezia. Lo scopo era quello di "mostrare ch'anco oggi vi sono donne che in lettere ed armi sono capacissime per l'intendimento: onde possono istituire, a guisa degl'uomini, ordini di dame e distribuire onori"⁵⁰⁸. Nel testo si sosteneva che l'inferiorità femminile dipendesse dal solo fatto che queste erano tenute lontane da pratiche di educazione che avrebbero garantito loro l'emancipazione e quindi venivano celebrate quelle che, pur mantenendo l'abito femminile, risultavano "perfettissime Diane per le caccie e dottissime Minerve dell'Accademie"⁵⁰⁹.

In questo contesto spiccatamente matriarcale crebbe la giovane figura di Claudia Felicità che costantemente verrà accostata alla dea Diana, fino alla morte causata secondo i biografi "per soverchio amore della caccia"⁵¹⁰. Le fonti la descrivono sin da bambina come molto vivace e precocemente considerata un'eccellente e appassionata cacciatrice, cresciuta com'era in una terra così "piena di cavalieri, musici, cani e cavalli"⁵¹¹. Durante un soggiorno a Firenze nel 1661, in occasione delle nozze di

WITTING, *Diana und Hubertus: die Jagd als Herrscher Allegorie im 17. und 18. Jahrhundert*, in *Die königliche Jagdresidenz Hubertusburg und der Frieden von 1763*, 2013, pp. 121-126.

⁵⁰⁶ A. GARAVAGLIA, *Amazons from Madrid to Vienna, through Italy: the circulation of a Spanish text and the definition of a political-cultural background*, 'Early Music History', 30 (2011), p. 193.

⁵⁰⁷ A. GARAVAGLIA, *Amazons* cit.; A. GARAVAGLIA, *Il mito delle Amazzoni nell'opera barocca italiana*, Led, Milano 2015.

⁵⁰⁸ *L'ordine delle schiave della virtù, sotto l'augustissima protezione dell'imperatore Leopoldo I, istituito dalla sacra real maestà dell'imperatrice Eleonora l'anno 1662*, presso Giovanni Giacomo Hertz, Venezia 1664, pp. 9-10.

⁵⁰⁹ IBIDEM.

⁵¹⁰ W. COXE, *Storia della casa d'Austria da Rodolfo di Apsburgo alla morte di Leopoldo II*, Bettoni, Milano 1824, p. 309; *Dizionario biografico universale contenente le notizie più importanti sulla vita e sulle opere degli uomini celebri*, David Passigli, 1840, p. 638.

⁵¹¹ Nel 1669 il conte Alfonso Loschi descriveva la corte del Tirolo come ricca di "paesi bellissimi e deliziosi per le caccie di varie sorti, massime nelle balze de monti, da' quali è circondata la Contea, ove s'allignano quantità di camozze, daini, caprioli, cervi, lupi, e altri animali selvaggi con quantità di uccelli più forte". A. LOSCHI, *Comentari di Roma*, per Giacomo Monti, Bologna 1669, p. 277.

Cosimo III con Margherita Luisa d'Orléans, Alessandro Segni che scrisse una cronaca di quei festeggiamenti, raccontò dello stupore suscitato dalla giovanissima arciduchessa, “la quale, benché in età così tenera, con tanta leggiadria e velocità insieme danzò, che fe’ restarne anco i maestri stupefatti e confusi”⁵¹².

In prossimità delle nozze con l'imperatore, l'abate genovese Filippo Maria Bonini trovò occasione di ribadire l'accostamento di Claudia con Diana, a cui era paragonata per il talento come cacciatrice nel colpire animali selvaggi e indomiti e intravedendo in quell'esercizio una competenza fondamentale per il ruolo di difensore della “Germanica libertà” e della cristianità che di lì a poco avrebbe assunto⁵¹³.

È curioso, prendendo in considerazione il capitolo successivo della ritrattistica della neoimperatrice, notare che di lei giunse a Firenze un'immagine decisamente più convenzionale. Tornato in patria da un breve soggiorno austriaco (1675), Carlo Dolci fu infatti incaricato da Cosimo III di modificare il ritratto di Claudia Felicità, attribuendogli l'iconografia dell'imperatrice cristiana Galla Placidia che distrugge un idolo (“Ed il giorno istesso si portò a Palazzo, consegnò le lettere di quei principi, mostrò il ritratto fatto pel Serenissimo Granduca, che gli comandò il finirlo in tal modo, che dovesse rappresentare Santa Galla Placidia Augusta Imperatrice, di cui quell'Altezza è molto devota”)⁵¹⁴. Nel ritratto Claudia fa cadere proprio una statuetta di Diana che giace sul tavolo, sostituendola sul podio con un Crocifisso (fig. 117). La dea greca, simbolo della verginità e più in generale della vita da nubile di Claudia Felicità, era ora sostituita dal crocifisso, possibile riferimento alle sue virtù nuziali. Forse proprio al Dolci, memore di una conoscenza diretta con l'imperatrice, spetta la scelta di farle distruggere l'idolo della dea della caccia.

Il predicatore di corte, Diego Napolitano da Lequile, compose un panegirico della caccia come attività di svago principesco ed esercizio nobile per allontanarsi dalla vita cerimoniale (“l'esercitio esser util e gentile de' la caccia ginnastica e civile”) e paragona alcune virtù cristiane come la Verginità e la Penitenza a delle cacciatrici. D. NAPOLITANO DA LEQUILE, *L'Arciduca d'Austria Fernando Carlo, conte regnante del Tirolo overo Panegirici poetici in sua lode con le lor prose politiche al principe cattolico*, nella Officina Plantiniana, Anversa 1653, pp. 67-127.

⁵¹² A. SEGNI, *Memorie delle feste fatto in Firenze per le nozze de' sposi Cosimo principe di Toscana et Margherita Luisa principessa d'Orleans*, Stamperia di S.A.S., Firenze 1662; *Recueil de toutes les gazettes, nouvelles, ordinaires et extraordinaires, et autres relations contenant le récit des choses remarquables advenues tant en ce pays qu'ès pays étrangers*, 1661, p. 663.

Si fa cenno alla vacanza fiorentina degli arciduchi del Tirolo in alcune cronache del tempo: BNCF, *Diario di avvenimenti successi in Firenze dall'anno 1600 fino al 1737*, vol. I, secolo XVIII, cc. 223r, 234r-235r.

⁵¹³ “Palestra ove s'addestrò nell'esperimentate prove, furono gl'intralcianti horrori e dirupati dorsi dell'Alpi Tirolesi, forse con futuro presagio d'haver un giorno a difender la Germanica libertà, s'esercitò nell'equestre (...). Colà resa Claudia Felice svelto il piede, vigorose le membra, agile il regio portamento, per poter senza stentosi affanni sormontare i dorsi scoscesi, all'hora, che facendo agli esercitii di gran Principessa intercalare la divotione, ne passa al Calvario, come praticò in Grantz dopo i divertimenti della caccia, salendo a' piedi ad adorar la gran Madre di Dio in un tempio, che collocato sovra l'alta cima d'un Monte, che di Calvario ne porta il nome, e di quanti dietro l'orme Auguste battano il camino, ella consegue sovra d'ogn'altra il vanto”.

Il confronto con Diana è così forte che pure la madre di Claudia Felicità viene ribattezzata col nome della nutrice della dea greca, Elafia (“simile a cerva”). F. M. BONINI, *Il ritratto panegirico della sacra cesarea real maesta dell'imperatrice Claudia Felice consecrato, all'altezza serenissima di Anna Claudia, arciduchessa d'Austria, nata principessa di Toscana, dall'abate Filippo Maria Bonini, primo capellano d'honore e consigliere dell'Imperatrice Eleonora*, per Leopoldo Voigt, Vienna 1673, pp. 15, 69-70.

⁵¹⁴ F. BALDINUCCI 1681-1728, pp. 503-4.

C'è un ritratto di Claudia Felicità a Firenze conservato nella villa Medicea di Poggio Imperiale (olio su tela, 67,5x51 cm). Il dipinto raffigura la principessa austriaca a busto intero, di tre quarti, con un abito chiaro minuziosamente ricamato. L'opera compare per la prima volta nell'Inventario della Villa di Poggio Imperiale nel 1691, nel volume contenente l'eredità della Granduchessa Vittoria della Rovere (segnata col numero 556) e potrebbe corrispondere a quella citata in un paio di lettere del 1664⁵¹⁵ (24 e 29 agosto), inviate da Innsbruck a Firenze e conservate presso l'Archivio di stato di Firenze. Vittoria della Rovere aveva chiesto che il Morandi ritraesse la "Serenissima Duchessa madre", cioè Anna de' Medici, e la figlia Claudia Felicità e portasse i due quadri a Firenze nel suo viaggio di ritorno in Italia. La granduchessa si accordava pure col pittore perché, prima che a Firenze, andasse a Parma, possiamo immaginare col compito di valutare delle opere. Se del ritratto di Anna de' Medici non si è trovata traccia nei depositi fiorentini, quello della figlia potrebbe essere appunto questo della Galleria Palatina in cui l'arciduchessa è ancora una bambina, più piccola rispetto alla versione nelle vesti di Diana.

67.

Ritratto dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo

VERSIONI: **1)** olio su tela, 76,2x63,5 cm, collezione privata, (fig. 122); **2)** olio su tela, già Roma, collezione di G. M. Morandi.

DATA: 1667.

BIBLIOGRAFIA: G. M. CRESCIMBENI 1720, p. 225; L. PASCOLI 1730-6, pp. 579-80; G. CAMPORI 1855, pp. 235, 324-5; E. VILLA 1994, p. 152 n.16; F. PETRUCCI 2008, p. 29; G. DE LUCA 2012, pp. 180-91.

Figlio dell'imperatore Ferdinando III e di Maria Teresa d'Asburgo, Leopoldo era destinato alla vita ecclesiastica in considerazione della sua condizione di cadetto. Le prospettive di carriera cambiarono radicalmente alla morte del fratello maggiore Ferdinando IV, deceduto il 9 luglio 1654, portandolo al trono imperiale a quattordici anni e ad acquisire pieni poteri una volta raggiunta la maggiore età, nel 1658.

La vicenda storica del ritratto del Morandi ha origini molto chiare che si possono ricostruire grazie alla generosità delle fonti biografiche essendo questo l'unico, tra quelli risalenti alla stagione austriaca, ad essere menzionato esplicitamente. Il solito Pascoli, in particolare, evidenzia come sua Maestà Cesarea fosse rimasta "soddisfattissima del ritratto"⁵¹⁶ e, al congedo del pittore dalla corte, gli avesse generosamente fornito una copia dell'opera tempestata di pietre preziose. Quest'ultima è forse da identificare nel "ritratto di Leopoldo imperatore" censito nell'inventario di quadri stilato alla morte del Morandi.

Quando questi soggiornò a Vienna, Leopoldo I era al potere da appena 9 anni e ne aveva 27. L'opera è da collocarsi, quindi, tra il *Ritratto di Leopoldo I* di Guido Cagnacci (olio su tela, 212x 146,5 cm, Vienna,

⁵¹⁵ Lettera del 3 agosto 1664, ASF, Mediceo del principato, 5525, c. 329.

⁵¹⁶ L. PASCOLI 1730-6, pp. 580.

Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 3117, 1657-8, fig. 123) che delinea un'immagine del sovrano ancora imberbe e da poco depositario dello scettro del comando, e quello del fiammingo Jan Thomas (olio su tela, 33,3 x 24,2 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG_9135, 1667, fig. 124). Quest'ultimo, un quadretto di dimensioni ridotte a olio su rame, era stato realizzato in prossimità delle nozze con Margherita Teresa d'Asburgo nel 1666. Di poco più tarda è invece l'opera di un altro pittore di corte, Benjamin von Block, autore di un ritratto più volte replicato (olio su tela, 139 x 110 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. GG 6745, 1672; olio su tela, 95x71, inv. nr. M.009, Coburgo, Kunstsammlungen der Veste Coburg, fig. 125; olio su tela, 70x57 cm, Roma, Santa Maria della Vittoria, Sagrestia).

L'effigie dell'imperatore asburgico che attribuisco al Morandi è conservata in una collezione privata inglese, dopo essere passata sul mercato londinese con l'attribuzione a Benjamin von Block. Con voluminosa acconciatura e un'armatura accuratamente delineata, Leopoldo è immortalato a mezzo busto su uno sfondo scuro e indefinito. A confrontarlo con lo spietato realismo delle opere contemporanee dei suoi colleghi, il ritratto del Morandi si segnala per essere sì somigliante ma guidato da un intento squisitamente idealizzante. In un processo analogo a quello operato sul ritratto di Sigismondo Francesco, i tratti fisionomici asburgici con il tipico prognatismo, cioè il mento sporgente e il labbro all'infuori, risultano così nell'opera del fiorentino decisamente addolciti e in definitiva abbelliti. La qualità del ritratto indurrebbe a riconoscerlo come autografo e a immaginare che sia uno dei tanti ritratti a mezzo busto che il Morandi dovette dipingere in favore di vari personaggi appartenenti o legati alla corte di Vienna, come documentato dalla decisiva lettera del conte Ernst von Harrach (doc. c34). Occorre a questo punto aspettarsi, come nella consueta prassi del Morandi, una discreta quantità di copie del ritratto ancora da rintracciare e un esemplare a figura intera, prototipo per gli altri e dipinto appositamente per l'imperatore.

Francesco Petrucci ha ipotizzato l'esistenza di una copia del ritratto di Leopoldo nelle collezioni del palazzo Chigi di Ariccia. Una foto, risalente ai primi anni del secolo scorso, rappresenta la sala maestra del palazzo e inquadrerebbe l'opera sulla parete soprastante il caminetto (fig. 126). Non è difficile immaginare che il Morandi, una volta tornato in Italia, si riaffacciasse dopo tre anni all'attenzione dei suoi primi mecenati romani offrendo loro testimonianze del successo riscosso a Vienna. Si potrebbe supporre a questo punto che i ritratti anonimi segnalati dagli inventari tardo seicenteschi delle quadriere Chigi ("Un ritratto dell'imperatore Leopoldo primo tutto armato, di mezza figura con cimiero, sopra un tavolino senza cornice") e Rospigliosi ("Un ritratto dell'imperator Leopoldo in tela da testa"; "Altri due ritratti in tele simili dell'imperatore Leopoldo e dell'Imperatrice")⁵¹⁷ a Roma siano anche questi lavori del pittore. Per quanto suggestiva, l'ipotesi è però destinata a rimanere tale in considerazione del fatto

⁵¹⁷ Inventario dei beni del duca Giovanni Battista Rospigliosi del 26 giugno 1713 relativo al palazzo del giardino a Monte Cavallo. La citazione è tratta dall'inventario pubblicato online dal Getty Institute.

che i ritratti in questione, compreso quello di Ariccia, sostituito oggi dal *San Giovanni Chigi* del Baciccio, sono tutti perduti e che la scarsa nitidezza della fotografia non permette di esprimere un giudizio definitivo sulla questione⁵¹⁸.

68.

Ritratto di Camillo Rospigliosi

VERSIONI: olio su tela, 47x36 cm, Macerata, Musei civici di Palazzo Buonaccorsi (fig. 133).

DATA: 1668.

BIBLIOGRAFIA: A. NEGRO 1999, p. 100; R. SANSONE 2000, pp. 17-25.

Ripercorrendo il copione già sperimentato nell'occasione in cui lavorò per i Chigi, il Morandi ritrasse i principali esponenti della famiglia del nuovo papa a partire dal fratello Camillo, gran Balì dell'ordine di Malta e generale dell'armata pontificia. Sulla base dell'incisione di Albert Clouwet (fig. 137), è possibile presentare un dipinto, leggermente differente rispetto alla stampa, conservato presso i Musei civici di Macerata. Se nella versione del Clouwet, ispirata evidentemente a una perduta tela, Camillo Rospigliosi è colto nelle vesti di cavaliere gerosolimitano, nel ritratto di Macerata l'attenzione si concentra sul solo busto. Il volto del fratello del papa è dotato di un'espressione maestosa, con gli occhi grandi e sgranati. La testa, dall'ampia fronte, è incorniciata da lunghi capelli canuti. Le ciocche sono mosse ma molto più ordinate che nel ritratto del Clouwet. Il lucido bavero bianco è ondulato e rigido.

Al ritratto ufficiale perduto si ispira pure una traduzione a mosaico attribuita a Giovanni Battista Calandra e destinata alla tomba del pistoiese (Los Angeles, J. P. Getty Museum, fig. 138) come lo era stata quella voluta dall'allora cardinale Giulio Rospigliosi per lo zio Pompeo in Santo Spirito a Pistoia.

69.

Ritratto di Felice Rospigliosi

VERSIONI: olio su tela, 99x73 cm, collezione privata (fig. 139).

DATA: 1669.

BIBLIOGRAFIA: R. SANSONE 2004, pp. 132-3.

Giovanni Maria Morandi lavorò per Felice Rospigliosi al tempo del pontificato dello zio, cogliendolo ancora nelle vesti secolari, prima della nomina cardinalizia. Un'iscrizione sulla tela, la cui invenzione è celebrata da una stampa del Clouwet (fig. 140), permette di datare il ritratto all'ultimo anno di quel regno, nel 1669.

Il pittore riproduce attentamente le caratteristiche fisionomiche del nipote del papa. Colpisce la morbidezza setosa dei capelli in netto contrasto con la compattezza metallica del colletto bianco. Il

⁵¹⁸ F. PETRUCCI 2008, p. 29.

ritratto si caratterizza per una puntigliosa definizione dell'abito, delineato nei singoli dettagli secondo una concezione del ritratto alla moda che il Morandi aveva già praticato nell'esperienza tirolese.

Le fonti raccontano che Clemente IX, pur pressato dai familiari rifiutò di promuovere il nipote alla porpora per non elargire nuove cariche ai Rospigliosi. Felice diverrà cardinale nel 1673 al tempo di Clemente X. In queste vesti lo ritrassero Ferdinand Voet e Ludovico Gimignani (olio su tela, 102x80, Ajaccio, Musée Fesch).

70.

Ritratto di Isabella Clara d'Asburgo, duchessa di Mantova e del Monferrato

VERSIONI: olio su tela, 216x125,5 cm, Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 3311 (fig. 240).

DATA: 1685 circa.

BIBLIOGRAFIA: G. HEINZ 1963, pp. 99-224; F. PETRUCCI 1998, pp. 141, 171, n. 13, fig. 20.

L'opera ritrae Isabella Clara (1629-85), sorella degli arciduchi del Tirolo, Ferdinando Carlo e Sigismondo Francesco, e poi moglie di Carlo II Gonzaga Nevers, duca di Mantova e del Monferrato.

L'impaginazione del dipinto segue il modello già sperimentato nei ritratti viennesi del pittore. La duchessa è colta in movimento, mentre sembra camminare con una lettera nella mano sinistra e un cagnolino ai piedi, frontale allo spettatore. La sontuosa veste vedovile che indossa è meticolosamente descritta. La scena si svolge in un interno. Sulla destra si intravede un corridoio introdotto da un arco riccamente scolpito.

L'identità del soggetto, la sua appartenenza al medesimo nucleo familiare degli Asburgo di Innsbruck e la comune appartenenza del ritratto con gli altri dipinti dal Morandi per quella corte hanno indotto erroneamente a datare l'effigie di Isabella Clara al tempo del suo soggiorno austriaco. Non è stata posta invece l'attenzione sul fatto che la duchessa non risiedeva ad Innsbruck e che, dopo le nozze nel 1649, aveva avuto occasione di tornare in patria solo nel 1652, per il matrimonio dell'imperatore Ferdinando III con la cognata Eleonora Gonzaga. Se a questa circostanza si aggiunge che, a seguito della morte del marito (1665), la nobile austriaca divenne reggente del ducato per conto del figlio minorenne, mantenendo la carica fino al 1669 e poi trascorse il resto della vita nel convento delle Orsoline di Mantova, risulta necessario prendere in considerazione la possibilità di un soggiorno del Morandi in città, altrimenti non documentato.

La qualità modesta dell'opera, inferiore a quella di altri ritratti autografi del Morandi (a partire da quelli conservati nel Kunsthistorisches Museum di Vienna), induce ad escludere l'autografia del pittore e a ritenere più adeguato il riferirla al contesto della sua bottega. Ritraendola in abiti vedovili, l'opera è sicuramente successiva al 1665. Valutando la caratterizzazione fisionomica della duchessa come termine di riferimento per una datazione, si potrebbe collocare la sua realizzazione ai primi anni Ottanta del Seicento, cioè negli ultimi anni di vita di Isabella Clara.

Autoritratti, Immagini ideali e altri Ritratti

71.

Ritratto del pittore Mario Nuzzi de' Fiori

VERSIONI: olio su tela, 150x250 cm, Ariccia, palazzo Chigi, 1659 (fig. 85).

DATA: 1659.

BIBLIOGRAFIA: V. GOLZIO, 1939, pp. 267, 278, 280-281; E. K. WATERHOUSE 1967, pp.117-121; A. VECA 1982, p.122; G. SESTIERI 1994 p.132; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174; C. BENOCCHI 2005, pp.464-495; F. PETRUCCI 2008, pp. 360, 365-6.

Mario Nuzzi è ritratto mentre è nel suo atelier e, interrotta la pittura di un vaso di fiori, si volge allo spettatore. La composizione floreale che sta riproducendo nel quadro è di fronte a lui. Il lavoro è ancora incompleto come suggeriscono i segni di biacca e spessi grumi di colore. Alle spalle del pittore un ampio tendaggio inquadra la scena.

L'artista trovò nel cardinale Flavio Chigi un appassionato collezionista dei suoi "fiori" e per lui dipinse le *Quattro stagioni* (Ariccia, Palazzo Chigi), un ciclo di quattro tele in collaborazione con altrettanti pittori di figura (Carlo Maratti, Filippo Lauri, Giacinto Brandi e Bernardino Mei). Il quadro del Morandi, pagato 50 scudi (doc. c19), nacque per quella stessa serie. Inizialmente il gruppo di opere si trovava nel palazzo in piazza santi Apostoli a Roma dove un inventario del 1692 ne segnalava la presenza (doc. c20). Dopo la morte di Flavio nel 1693, la serie fu trasferita in piazza Colonna (doc. c21) e solo in tempi più recenti ha trovato stabile collocazione ad Ariccia.

Per quanto ci è dato sapere, il *Ritratto di Mario Nuzzi* rappresenta l'unica incursione del Morandi nel genere della pittura di fiori, filone che vide spesso collaborare nella Roma del secondo Seicento figuristi (come il Maratti, il Gaulli e Luigi Garzi) e artisti di genere. Il dipinto è, infatti, frutto della concertazione dei due artisti, all'opera separatamente su due tele distinte, cucite in un secondo tempo a formare una composizione unica. Per la parte che gli spetta, il ritratto sulla destra, il Morandi produce una delle sue opere migliori. Il soggetto è colto in penombra, illuminato da un chiarore che proviene dalla sinistra (fig. 86). Lo sguardo, attentamente riprodotto nella sua verità, è tra il sorpreso e il melanconico. La bocca semiaperta suggerisce la reazione ad un'interrogazione appena avanzata. Con la sinistra tiene la tavolozza e un mazzo di pennelli. Con l'altra mano sta intingendo le setole di un pennello per completare il lavoro. Non meno sorprendente è la resa del sontuoso abito.

Ritratto di Giuseppe Calasanzio

VERSIONI: olio su tela, 231 x 145 cm, Roma, Curia generalizia dei Padri delle Scuole Pie presso San Pantaleo, Pinacoteca (fig. 96).

DATA: 1660.

BIBLIOGRAFIA: V. TALENTI 1753, pp. 609-11; G. GIGLI 1958, p. 322; C. STRINATI 1993, pp. 26-8; A. A. NAVARRO 1994, pp. 21-50; G. ROCCA 2000, pp. 467.

Il dipinto rappresenta la “vera effigies” del religioso spagnolo José de Calasanz (1556/7-1648), fondatore dell’ordine degli Scolopi⁵¹⁹. Un lungo e interessante capitolo dell’agiografia del santo è dedicato al tema topico della diffusa domanda di ritratti presso i suoi fedeli e della sua strenua opposizione a questa prassi (docc. c23-c24)⁵²⁰. Le fonti raccontano episodi al limite del comico in cui malcapitati pittori, d’accordo con i padri Scolopi di Roma, si erano celati nelle stanze in cui il Calasanzio si rifugiava a pregare, per rubarne qualche posa. La stratagemma rispondeva pienamente alla prescrizione del cardinale Paleotti che, nel suo “Discorso intorno alle immagini sacre e profane”, stabiliva appunto che i ritrattisti cogliessero religiosi o dottori nell’atto delle rispettive professioni, senza sapere di essere in posa⁵²¹. Alla fine il santo si accorgeva sempre dell’inganno e l’impresa falliva.

Alla morte del Calasanzio la richiesta di suoi ritratti tra cardinali, religiosi e semplici fedeli era comprensibilmente aumentata e si era fatta sicuramente pressante⁵²². È in questo contesto che nacque il ritratto del Morandi, la cui genesi è accuratamente descritta da Vincenzo Talenti nella “Vita” del santo nell’edizione del 1748 (doc. c25). Dalla sua testimonianza sappiamo che il pittore aveva conosciuto e praticato il santo e “se n’era impressa idea ben chiara ed esatta”, forse anche traendo uno schizzo o un ritratto alla macchia in uno degli incontri avuti con lui.

La morte nel 1648, alla vigilia del viaggio in “Lombardia”, porterebbe a supporre che il fiorentino abbia realizzato un ritratto “in tela da testa” quando questi era ancora in vita per poi tradurre l’effigie

⁵¹⁹ A Roma sin dal 1592, il Calasanzio e i suoi discepoli si stabilirono prima in Santa Dorotea in Trastevere, poi nella Fonda del Paradiso in Campo de’ fiori, poi in Sant’Andrea della Valle e infine nel Palazzo Torres in piazza san Pantaleo. Paolo V eresse la Congregazione delle Scuole pie nel 1617. Nel 1621 questa venne elevata a ordine e le costituzioni furono approvate nel 1622.

Sul Calasanzio: S. GIORDANO, *Giuseppe Calasanzio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 57 (2001), *ad vocem*.

⁵²⁰ A. DELLA CONCEZIONE, *Vita del venerabile servo di Christo padre Giuseppe della Madre di Dio*, appresso Giovanni van Ghelen, stampatore di sua Maestà Cesarea, Vienna 1712, p. 195; S. TERZOLI, B. GABBUGIANI, *Vita del beato Giuseppe Calasanzio*, nella stamperia imperiale, Vienna 1748, p. 172; V. TALENTI, *Compendio istorico-cronologico della vita e miracoli del beato Giuseppe Calasanzio*, nella stamperia di San Michele per Ottavio Puccinelli, Roma 1748, p. 178.

⁵²¹ “Soggiongiamo nondimeno che possono spesso farsi questi ritratti”, scriveva Gabriele Paleotti, “senza che gli autori ne siano punto consapevoli, perché mentre un Prelato o dottore, o religioso si trova star attento alla predica, o alli divini uffici, un pittor diligente se bene più intento al suo interesse che alla parola del Signore Dio, alle volte lo coglierà così dal naturale come se lo havesse hauto in casa propria” (G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane*, Bologna 1582, p.159).

⁵²² Nel 1660 si manda dalla Spagna un ritratto del Calasanzio risalente al tempo del suo primo soggiorno romano. Due copie del dipinto si conservano ancora a Palazzo Torres. L. PICANYOL (a cura di), *Epistolario di san Giuseppe Calasanzio*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 1950-55, I (1950), p. 320.

essenziale del suo volto in una tela d'imperatore. Lo schematismo con cui è costruita la posa dell'anziano religioso, quasi da manichino, e la grandissima attenzione sul suo viso confermerebbero l'ipotesi. Ad analizzare con attenzione il quadro però tutto lascia supporre che il ritratto, almeno per la parte del volto derivi da una maschera funebre. In un secondo momento, nel 1660, per venire incontro alle esigenze della Congregazione che richiedeva un ritratto ufficiale del suo fondatore, il pittore avrebbe inquadrato quel mezzo busto in un contesto più ampio, a tutta figura (doc. c26-c27).

Il ritratto si configurava come un atto di devozione e ammirazione nei confronti di padre Giuseppe della Madre di Dio, la cui opera di educazione in favore dei poveri doveva essere nota al pittore sin dagli anni fiorentini⁵²³. Il legame si era poi rafforzato a Roma sia per l'incontro diretto con quella figura ma anche per la vicinanza a tanti personaggi vicini all'universo delle Scuole Pie e fondamentali per l'inizio della sua carriera. All'appoggio di Girolamo Farnese, al tempo governatore di Roma, si deve, ad esempio, l'istituzione della congregazione nell'Urbe. Altri cardinali molto vicini al santo spagnolo furono Odoardo Vecchiarelli⁵²⁴, Fabio Chigi, che spinse gli Scolopi ad attrezzarsi perché la fama del fondatore fosse supportata da fonti scritte⁵²⁵ e Giulio Rospigliosi, guida del Capitolo generale dell'ordine nel 1637. Spettò proprio ai due prelati toscani, una volta divenuti papi, aiutare la comunità del Calasanzio ad uscire dalla pesante crisi che l'aveva investita nei precedenti pontificati. Sotto Alessandro VII un decreto restituì le Scuole Pie al grado di Congregazione religiosa di voti semplici mentre sotto Clemente IX vennero ridonati gli antichi privilegi e l'istituzionale fisionomia di ordine con voti solenni (1669).

Il ritratto del Morandi aspira a riprodurre visivamente la travagliata storia degli Scolopi. Il "nonagenario"⁵²⁶ Calasanzio, infatti, presenta allo spettatore un libro aperto, poggiato su un tavolo, contenente le "Constitutiones" del 1622. La loro presenza denuncia l'intento programmatico dell'opera, finalizzata a riaffermare la legittimità dell'esistenza della congregazione dopo l'umiliante ridimensionamento del pontificato Pamphilj.

L'immagine fece da prototipo per numerose repliche e copie dalla natura di santino, processo agevolato certamente dalla pubblicazione di un'incisione di Pietro Campana in accompagnamento della "Vita" del Talenti (figg. 97-98)⁵²⁷. Una copia ottocentesca (olio su tela, 80x57 cm, inv. P03446) dell'artista

⁵²³ Gli Scolopi arrivarono a Firenze nel 1628, stabilendosi prima in via dei Cimatori e poi presso la chiesa della Madonna de' Ricci.

⁵²⁴ A. DELLA CONCEZIONE 1712, p. 229.

⁵²⁵ IVI, p. 233.

⁵²⁶ E. PICANYOL 1950-55, VIII (1955), p. 404.

⁵²⁷ L'incisione venne pubblicata nella *Vita del beato Giuseppe Calasanzio* di Vincenzo Talenti (1753) e ne *L'angelo di Tobia: componimento sacro da cantarsi nel Collegio Nazareno in occasione del triduo che ivi si celebra per san Giuseppe Calasanzio* (1768).

Dalla vera effigies del santo è tratta anche un rilievo in gesso, opera di Tarsilla Vittoria Seyter, (56x44 cm, Roma, Casa di S.Pantaleo, Curia generalizia dei padri Scolopi, Pinacoteca). Un'altra copia del ritratto, mediocre riproduzione da santino, è invece nella chiesa di San Giovannino dei padri Scolopi di Firenze.

Francisco Jover y Casanova (1836-1890) è conservata presso l'Instituto de España di Madrid (fig. 99)⁵²⁸. Anche se il pittore completò la sua formazione a Roma nello studio di Mariano Fortuny e poté vedere quindi di persona il ritratto del Morandi, è tuttavia più probabile l'ipotesi che si sia ispirato a una delle incisioni tratte da esso.

73.

Autoritratto

VERSIONI: olio su tela, 74x61 cm, Roma, Accademia nazionale di San Luca (fig. 157).

DATA: 1671.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp.117-121; S. SUSINNO in C. PIETRANGELI 1974, p.210; G. INCISA DELLA ROCCHETTA 1979, p.17; F. PETRUCCI 1998, pp. 131-174.

Il pittore rivela sé stesso nella consueta posa degli autoritratti di profilo, volto a sinistra come poteva vedersi riflesso in uno specchio. Il busto emerge da un fondo fumoso e seminascosto nell'ombra. Il volto, addolcito da pennellate pastose, registra la fisionomia dell'artista, dando risalto all'acconciatura, ai baffi e al pizzetto. Il bavero bianco, definito come fosse carta accartocciata, è di un bianco chiarissimo che sembra raccogliere su di sé tutta la luce dell'ambiente e rifletterla sul volto. Le corpose pennellate sull'abito testimoniano forti affinità con lo stile convintamente pittorico del Baciccio.

Il quadro fa parte della serie degli autoritratti di artisti dell'Accademia di San Luca. Come per le effigi dei colleghi Giovanni Battista Gaulli e Filippo Lauri, la sua acquisizione è però un fatto recente⁵²⁹. Per molto tempo a rappresentare il volto del Morandi in quella collezione c'è stato infatti il ritratto dell'allievo Pietro Nelli. Questo *Autoritratto* invece è giunto a Palazzo Carpegna per dono dell'architetto Andrea Busiri Vici nel 1950⁵³⁰.

Un ritratto del Morandi è ricordato nell'inventario del pittore ("Altro in tela da testa rappresentante il ritratto del signor Morandi"). Non è dato sapere se si trattasse di un autoritratto o di una copia del dipinto del Nelli.

Grazie a un confronto col più tardo *Autoritratto* degli Uffizi, l'opera si può datare al tempo in cui il Morandi ricoprì per la prima volta la carica di principe dell'Accademia, cioè intorno al 1671.

⁵²⁸ A. ESPINÓS, M. R. VILLANOVA, "El Prado disperso". Cuadros depositados en Madrid, II, in 'Boletín del Museo del Prado', 1 (1980), p. 123; M. ORIHUELA, *Museo del Prado: inventario general de pinturas*, Espasa Calpe, Madrid 1996, n. 57.

⁵²⁹ F. PETRUCCI 2009, p. 359

⁵³⁰ Sull'alto della cornice un cartiglio di legno conferma il nome dell'autore: "Giovanni Maria Morandi pittore ed incisore, Firenze 1622-Roma 1717" Sul verso della cornice: "Principe dell'Accademia di San Luca nel 1671 e nel 1680 – Omaggio all'Accademia dell'architetto Andrea Busiri Vici jr. Roma 7 febbraio 1950 Andrea Busiri Vici".

74.

Ritratto di Mariano Sozzini

VERSIONI: **1)** olio su tela, 80x60 cm, Roma, Congregazione dell'Oratorio di Santa Maria in Vallicella (fig. 212); **2)** olio su tela, Firenze, Oratorio di San Firenze; **3)** olio su tela, Chambéry, Musée des beaux-arts (fig. 213) **4)** olio su tela, già Roma, collezione di G. M. Morandi.

DATA: 1680 circa.

Giovanni Maria Morandi intrattenne stretti rapporti con vari padri dell'Oratorio romano e non solo con quelli appassionati di arti figurative come Sebastiano Resta. Tra i religiosi della Vallicella il pittore ebbe a che fare pure col senese Mariano Sozzini. L'ideazione della composizione dell'*Estasi di san Filippo Neri* del Duomo di Siena, del cui segreto il religioso era stato per molto tempo unico depositario, è una traccia di questi contatti.

Il Morandi realizzò diversi ritratti per l'austero Sozzini. Di questi, tre sono dislocati tra la sede romana dell'Oratorio, quella fiorentina e il Musée des Beaux-arts di Chambéry (inv. M756, acquisito nel 1886 da Hector Garriod) mentre altri due erano nella collezione di quadri del pittore.

Si tratta di effigi di grande sobrietà, perfettamente confacenti alla personalità rigorosa e rigorista del Sozzini. Immerso in un fondo completamente buio in cui l'effigiato si confonde, l'attenzione del pittore è tutta dedicata al volto barbuto descritto con grande precisione.

Mariano Sozzini nacque a Siena nel 1613. Nell'ambito della congregazione, a cui era stato ammesso a ventotto anni nel 1641, ricoprì diversi incarichi. Fu superiore nel 1662 e preposito per ben ventidue anni (1655-77). Già caro a Clemente X, divenne uno dei più stretti collaboratori di Innocenzo XI e come lui, per l'austerità neotridentina, fu ritenuto dopo la morte degno di venerazione⁵³¹.

75.

Autoritratto

VERSIONI: **1)** olio su tela, 72,5x58 cm, Firenze, Galleria degli Uffizi inv. 1722 (fig. 289).

DATA: 1689.

BIBLIOGRAFIA: P. BAROCCHI, G. RAGONIERI 1983, p. 340; S. MELONI TRKULJA in P. BAROCCHI, G. RAGONIERI 1983, p. 938 A615; L. LANZENI 1999, pp. 665-691.

L'*Autoritratto* del Morandi, sul cui arrivo a Firenze si è ipotizzata una mediazione del cardinale Flavio Chigi, è documentato in ingresso nella Galleria degli Uffizi il 6 novembre 1689⁵³², data che funge anche da *terminus ante quem* per la cronologia.

⁵³¹ Al Sozzini è dedicata una biografia a stampa di carattere agiografico: C. MASSINI, *Vita del venerabile servo di Dio Mariano Sozzini*, dalla stamperia di Niccolò, e Marco Pagliarini, Roma 1747.

⁵³² S. MELONI TRKULJA, *Gli ultimi Medici attraverso i giornali di guardaroba*, in P. BAROCCHI, G. RAGONIERI 1983, p. 340.

L'immagine del pittore è tagliata al livello del busto. L'effigiato si presenta di tre quarti, con la spalla e il braccio sinistro coperti da un mantello, in atto di disegnare. L'inquadratura ravvicinata punta l'accento sul viso pallido, rivolto allo spettatore e illuminato da una luce proveniente da destra. Un confronto con la più vivace immagine dell'Accademia di san Luca rende chiaro che questa è antecedente a quella fiorentina, caratterizzata da un tono pensoso e malinconico. Dal ritratto derivano le incisioni di Niccolò Billi e Giovanni Battista Cecchi (figg. 290-291) e una versione in miniatura di formato ovale, opera di Giuseppe Macpherson (7,2x5,5 cm, Londra, Royal collection, fig. 292).

76.

Ritratto di Federico Zuccari

VERSIONI: olio su tela, 133x92 cm, Roma, Accademia di San Luca, 1695 (fig. 314).

DATA: 1695.

BIBLIOGRAFIA: G. MERZ 1999, p. 209-230; L. BORTOLOTTI 2007, p. 360; P. ROCCASECCA 2011, pp. 88-97.

In coppia con quello di Girolamo Muziano di Giuseppe Ghezzi (fig. 315), il ritratto fu realizzato per celebrare il primo centenario dell'Accademia di San Luca. In occasione della cerimonia di inaugurazione le due opere vennero esposte accanto nelle sale di studio.

Per molto tempo ci sono stati dubbi sulla paternità del ritratto. La tradizionale attribuzione a Pier Leone Ghezzi, improbabile se contestualizzata in un tempo in cui il pittore era troppo giovane e ancora estraneo al contesto accademico, è stata in parte corretta da Anthony Clark e Stefano Susinno che ritenevano il quadro opera dei Ghezzi padre e figlio⁵³³. Spetta invece ad Anna Lo Bianco e alle notizie d'archivio da lei evidenziate [doc. f19] il superamento delle vecchie tesi in favore di una corretta restituzione del dipinto al Morandi⁵³⁴.

Il fondatore dell'Accademia di san Luca è immortalato in un generico interno, in parte coperto da una convenzionale tenda di colore rosso scuro. I tratti del volto derivano ovviamente da ritratti contemporanei come quelli di Ottavio Leoni (fig. 317) e di Fede Galizia (Firenze, Galleria degli Uffizi), e ancora di più da quello anonimo delle collezioni accademiche (inv. 275, fig. 316).

È evidente la dose di idealizzazione che addolcisce e nobilita la figura. Il garbo delle movenze, la morbidezza del modellato, la pittura nitida e precisa sono tutte componenti complementari nel caratterizzare l'elevata qualità del dipinto e il talento raggiunto dal Morandi in questo genere.

La presenza della bolla di Sisto V (1588) con cui si cedeva all'accademia la chiesa di santa Martina nel Foro, la tavola illustrata che ripropone uno studio anatomico del Dürer, il nastro che serra i pennelli

⁵³³ A. M. CLARK 1967, pp. 3-23; S. SUSINNO, *La Galleria: i ritratti degli accademici*, in C. PIETRANGELI 1974, pp. 201-270.

⁵³⁴ A. LO BIANCO 1985, p. 210.

con la scritta “Aequa potestas” arricchiscono il ritratto ideale dello Zuccari di significati simbolici strettamente collegati alla recente storia del sodalizio che questi aveva rifondato⁵³⁵.

77.

Ritratto di Francesco Marchese

VERSIONI: **1)** olio su tela, 80x60 cm, Roma, Congregazione dell’Oratorio di Santa Maria in Vallicella (fig. 318); **2)** olio su tela, Firenze, convento di San Firenze.

DATA: 1695-7.

Coetaneo del Morandi, Francesco Marchese era figlio di Beatrice Bernini e nipote del grande Gianlorenzo, cui prestò assistenza spirituale negli ultimi mesi di vita. Marchese pubblicò molte opere, come biografie di nuovi santi (Pietro d’Alcantara, Gaetano Thiene, Francesco Borgia, Filippo Benizi ecc.), breviari, raccolte di sermoni e guide al pellegrino per l’anno santo. Fu predicatore per Alessandro VIII e Innocenzo XII e ricoprì diverse cariche nell’ambito della sua congregazione.

Due sono i ritratti emersi nel corso delle ricerche: uno nell’oratorio della Vallicella e l’altro a Firenze. La loro identificazione è stata senza dubbio facilitata dall’incisione di Jean Charles Allet, pubblicata all’indomani della morte del religioso, l’11 febbraio 1697 (fig. 320). La stampa era dedicata a papa Innocenzo XII e accompagnata da un breve elogio funebre che evidenziava la pietà e l’umiltà del defunto (doc. c64).

In ragione dei dati offerti dall’opera di traduzione dell’Allet, il ritratto del Morandi può essere datato tra il 1695 e il 1697, cioè negli ultimi due anni di vita del Marchese, quando fu Preposito della Congregazione dell’Oratorio. Coerentemente con la personalità dell’effigiato, Giovanni Morandi confeziona per lui un ritratto di grande sobrietà. L’aspetto è dignitoso e un po’ arcigno, con una mano sul petto e l’altra su un libro, forse una delle sue tante pubblicazioni di carattere devoto. Il volto asciutto, coperto da una barba folta ma rigorosamente ordinata, mette in risalto il naso aquilino.

⁵³⁵ Per un approfondimento si rimanda al capitolo dedicato al rapporto tra il Morandi e l’Accademia di san Luca.

Indice del catalogo

Dipinti da quadreria:

*Predica di san Francesco di Sales...*p. 75.

*Riposo durante la fuga in Egitto...*p. 79.

*San Ruperto in gloria sulla città di Salisburgo...*p. 80.

*Cristo crocifisso...*p. 81.

*Madonna orante...*p. 83.

*Sibilla Ellespontica...*p. 83.

*Riposo durante la fuga in Egitto...*p. 84.

*Visitazione...*p. 86.

*Reliquia della testa di santa Caterina da Siena...*p. 86.

*Cristo in preghiera nell'orto degli ulivi...*p. 88.

*Martirio di santa Caterina d'Alessandria...*p. 89.

*Ecce homo con angeli...*p. 90.

*Le tre Marie al sepolcro...*p. 91.

*Madonna con bambino...*p. 93.

*Cristo e la samaritana...*p. 94.

*Congedo di Cristo dalla Madonna...*p. 94.

*Madonna del Rosario appare a san Domenico e Misteri del Rosario...*p. 95.

Pale d'altare:

*Transito della Vergine Maria...*p. 98.

*Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta...*p. 101.

*Annunciazione...*p. 103.

*Annunciazione, Sposalizio della Vergine...*p. 105.

*Apparizione della Vergine e della Trinità a san Filippo Neri...*p. 108.

*San Pietro d'Alcantara in estasi davanti alla croce, Sant'Antonio da Padova ai piedi di Gesù Bambino, Putti...*p. 112.

*Apparizione della Madonna con Gesù bambino a san Domenico e a santa Caterina da Siena...*p. 113.

*Pentimento di san Pietro...*p. 117.

*Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli...*p. 119.

*I santi Valentino e Ilario in adorazione del Santissimo Sacramento...*p. 121.

*Madonna con bambino e santi...*p. 122.

*Flagellazione di Cristo...*p. 124.

*Beato Gregorio Celli di Verucchio in preghiera...*p. 125.

*Madonna in gloria con i santi Donato, Francesco di Paola, Francesco Saverio, Filippo Neri e Francesco Borgia...*p. 126.

Ritratti cardinalizi:

*Ritratto del cardinale Francesco Albizzi...*p. 127.

*Ritratto del cardinale Giulio Rospigliosi...*p. 128.

*Ritratto del cardinale Flavio Chigi...*p. 129.

*Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi...*p. 131.

*Ritratto del cardinale Cesare Fachinetti...*p. 132.

*Ritratto del cardinale Francesco Maria Mancini...*p. 133.

*Ritratto del cardinale Alderano Cybo...*p. 134.

*Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi...*p. 135.

*Ritratto del cardinale Francesco Barberini...*p. 1346.

*Ritratto del cardinale Urbano Sacchetti...*p. 137.

*Ritratto del cardinale Giovanni Battista De Luca...*p. 137.

*Ritratto del cardinale Giovanni Battista Rubini...*p. 138.

*Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti...*p. 138.

*Ritratto del cardinale Marcello Durazzo...*p. 139.

*Ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici...*p. 140.

*Ritratto del cardinale Jan Kasimir von Dönhoff...*p. 141.

*Ritratto del cardinale Leandro Colloredo...*p. 142.

*Ritratto del cardinale Girolamo Casanate...*p. 143.

Da Alessandro VII a Innocenzo XII. I ritratti papali:

*Ritratto di papa Alessandro VII...*p. 144.

*Ritratto di papa Alessandro VII alla processione del Corpus Domini...*p. 146.

*Ritratto di papa Clemente IX...*p. 151.

*Ritratto di papa Innocenzo XI...*p. 153.

*Ritratto di papa Innocenzo XII...*p. 154.

Chigi, Rospigliosi, Asburgo. I ritratti di corte:

*Ritratto di Laura Marsili con Augusto e Flavio Chigi...*p. 155.

*Ritratto di Agostino Chigi col nipote Fabio...*p. 155.

*Ritratto di Augusto Chigi...*p. 155.

*Ritratto di Olimpia della Ciaja...*p. 155.

*Ritratto di Angela Chigi...*p. 157.

*Ritratto di Sigismondo Chigi...*p. 157.

*Ritratto di Agostino Chigi...*p. 157.

*Ritratto di Maria Virginia Borghese Chigi...*p. 158.

*Ritratto di Mario Chigi...*p. 159.

*Ritratto di Berenice della Ciaja Chigi...*p. 160.

*Ritratto di donna in abiti vedovili...*p. 160.

*Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco d'Asburgo, arciduca del Tirolo e della Bassa Austria...*p. 161.

*Ritratto dell'arciduchessa Anna de' Medici...*p. 163.

*Ritratto di Claudia Felicitas nelle vesti di Diana cacciatrice...*p. 164.

*Ritratto dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo...*p. 167.

*Ritratto di Camillo Rospigliosi...*p. 169.

*Ritratto di Felice Rospigliosi...*p. 169.

*Ritratto di Isabella Clara d'Asburgo, duchessa di Mantova e del Monferrato...*p. 170.

Autoritratti, Immagini ideali e altri Ritratti:

*Ritratto del pittore Mario Nuzzi de' Fiori...*p. 171.

*Ritratto di Giuseppe Calasanzio...*p. 172.

*Autoritratto...*p. 174.

*Ritratto di Mariano Sozzini...*p. 175.

*Autoritratto...*p. 175.

*Ritratto di Federico Zuccari...*p. 176.

*Ritratto di Francesco Marchese...*p. 177.

Indice topografico delle opere

ARICCIA, PALAZZO CHIGI:

- *Le tre Marie al sepolcro*, olio su tela, 177x124 cm (fig. 320)...p. 91.
- *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, olio su tela, 73,5x60 cm (fig. 60)...p. 129.
- *Ritratto del cardinale Francesco Albizzi*, olio su tela, 74,5x62 cm (fig. 12)...p. 127.
- *Ritratto del cardinale Francesco Albizzi*, olio su tela, 66,3 x 50,8 cm (fig. 13)...p. 127.
- *Ritratto del cardinale Francesco Albizzi*, olio su tela (fig. 14)...p. 127.
- *Ritratto di Agostino Chigi col nipote Fabio*, olio su tela (fig. 47)...p. 155.
- *Ritratto di Augusto Chigi*, olio su tela (fig. 49)...p. 155.
- *Ritratto di Berenice della Ciaja Chigi*, olio su tela, 73x61 cm, (fig. 82)...p. 160.
- *Ritratto di Maria Virginia Borghese Chigi*, olio su tela, 165x132 cm (fig. 71)...p. 158.
- *Ritratto di Mario Chigi*, olio su tela, 71x58 cm (fig. 77)...p. 159.
- *Ritratto del pittore Mario Nuzzi de' Fiori*, olio su tela, 150x250 cm (fig. 85)...p. 171.
- *Ritratto di Laura Marsili con Augusto e Flavio Chigi*, olio su tela (fig. 44)...p. 155.
- *Ritratto di Maria Virginia Borghese Chigi*, olio su tela, 165x132 cm (fig. 71)...p. 158.
- *Ritratto di Olimpia della Ciaja*, olio su tela (fig. 50)...p. 155.
- *Ritratto di papa Clemente IX*, olio su tela, 74x60,5 cm (fig. 131)...p. 151.
- *Ritratto di papa Innocenzo XI*, olio su tela (fig. 174)...p. 153.
- *Ritratto di papa Innocenzo XII*, olio su tela, 68,5x58 cm, (fig. 301)...p. 154.

AVIGNONE, MUSÉE CALVET:

- *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*, olio su tela, 73x61 cm, inv. 16357, fig. 258)...p. 139.

BARCELONA, BALCLIS:

- *Ritratto del cardinale Urbano Sacchetti*, olio su tela, 59x73 cm, 27 maggio 2014, lotto 2246 (fig. 218)...p. 137.

BELVEDERE OSTRENSE, CHIESA DI SAN PIETRO:

- *Pentimento di san Pietro*, olio su tela, 334x222 cm, 1688 (fig. 274)...p. 117.

BERLINO, BADV, BUNDESAMT FÜR ZENTRALE DIENSTE UND OFFENE VERMÖGENSFRAGEN:

- *Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco d'Asburgo, arciduca del Tirolo e della Bassa Austria*, olio su tela, 83,5x64,5 cm (fig. 109)...p. 161.

BOLOGNA, CHIESA DI SANTA MARIA DI GALLIERA:

- *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*, olio su tela, 58,5x72 cm (fig. 271)...p. 142.

CAMBRIDGE, FITZWILLIAM MUSEUM:

- *Apparizione della Vergine e della Trinità a san Filippo Neri*, olio su tela, 89,5 x 58,7 cm (fig. 200)...p. 108.

CAPUA, MUSEO CAMPANO:

- *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, olio su tela, 70x57 cm...p. 129.

CESENA, PINACOTECA COMUNALE:

- *Ritratto del cardinale Jan Kasimir von Dönhoff*, olio su tela, 60x72 cm, inv. 332 (fig. 269)...p. 141

CHAMBÉRY, MUSÉE DES BEAUX-ARTS:

- *Ritratto di Mariano Sozzini*, olio su tela (fig. 213)...p. 176.

CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA:

- *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, olio su tela (fig. 62)...p. 129.
- *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*, olio su tela...p. 143.

CITTÀ DEL VATICANO, MUSEO STORICO VATICANO:

- *Ritratto di papa Alessandro VII*, olio su tela, 73x62 cm, inv. MV 41205...p. 144.

COLLEPARDO (FR), CHIESA DI SAN BARTOLOMEO:

- *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, olio su tela, sagrestia (fig. 34)...p. 101.

COLLEZIONE PRIVATA:

- *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, 164x123 cm, già Colnaghi (fig. 214)...p. 84.
- *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, olio su tela (fig. 145)...p. 134.
- *Ritratto del cardinale Francesco Barberini*, olio su tela, 74x58 cm (fig. 164)...p. 136.
- *Ritratto del cardinale Francesco Maria Mancini*, olio su tela, 117x93 cm (fig. 87)...p. 133.
- *Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti*, olio su tela, 60x70 cm (fig. 236)...p. 138.
- *Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco d'Asburgo, arciduca del Tirolo e della Bassa Austria*, olio su tela, 69x58 cm (fig. 111)...p. 161.
- *Ritratto dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo*, olio su tela, 76,2x63,5 cm (fig. 122)...p. 167.
- *Ritratto di Agostino Chigi*, olio su tela, 74x59 cm (fig. 69)...p. 157.
- *Ritratto di Felice Rospigliosi*, olio su tela, 99x73 cm (fig. 139)...p. 169.
- *Ritratto di Mario Chigi*, olio su tela, 74x60 cm (fig. 78)...p. 159.
- *Ritratto di papa Alessandro VII*, olio su tela, 71x59 cm, (fig. 19)...p. 144.
- *Ritratto di papa Innocenzo XI*, olio su tela, 65x51 cm...p. 153.

COLLOCAZIONE ATTUALE SCONOSCIUTA:

- *Predica di san Francesco di Sales*, olio su tela, 100x75 cm, già Castelfusano, collezione Chigi (fig. 1)...p. 75.
- *San Ruperto in gloria sulla città di Salisburgo*, olio su tela, 53x68 cm (fig. 121)...p. 80.

COMO, PINACOTECA COMUNALE:

- *Ritratto di papa Innocenzo XI*, olio su tela, 83x66 cm, inv. P239 (fig. 173)...p. 153.

CORRIDONIA, PINACOTECA CIVICA:

- *Madonna in gloria con i santi Donato, Francesco di Paola, Francesco Saverio, Filippo Neri e Francesco Borgia*, olio su tela, (fig. 342)...p. 126.

CORTONA, CATTEDRALE:

- *Madonna con bambino e santi*, olio su tela (fig. 331)...p. 122.

CREMONA, CHIESA DI SANT'ILARIO:

- *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, olio su tela (fig. 35)...p. 101.

CREWKERNE (UK), LAWRENCES:

- *Ritratto di papa Innocenzo XI*, olio su tela, 16 maggio 2003, lotto 902...p. 153.

FAENZA, PINACOTECA COMUNALE:

- *Ritratto di papa Alessandro VII*, olio su tela, 29x21 cm, inv. 1337 (fig. 23)...p. 144.

FIRENZE, ORATORIO DI SAN FRANCESCO DEI VANCHETONI:

- *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, olio su tela, 64x48,5 cm...p. 129.

FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI:

- *Autoritratto*, olio su tela, 72,5x58 cm, inv. 1722 (fig. 289)...p. 175.
- *Ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici*, olio su tela, 70x55 cm, inv. 1890, n. 2620...p. 140.
- *Ritratto del cardinale Giovanni Battista De Luca*, olio su tela, 60x45 cm, inv. 3026...p. 137.
- *Ritratto di papa Innocenzo XI*, olio su tela, 230x167 cm, depositi (fig. 177)...p. 153.
- *Visitazione*, olio su rame, 37x28 cm, inv. n. 1542 (in deposito presso la prefettura) (fig. 225)...p. 86.

FIRENZE, GALLERIA PALATINA:

- *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli*, olio su tela, depositi (fig. 287)...p. 119.
- *Ritratto di papa Clemente IX*, olio su tela, 73x58 cm, depositi (fig. 127)...p. 151.
- *Sibilla Ellespontica*, olio su tela, 137x117 cm (fig. 209)...p. 83.

FIRENZE, MUSEO DEL CENACOLO DI ANDREA DEL SARTO (MONASTERO DI SAN MICHELE A SAN SALVI):

- *Flagellazione di Cristo*, olio su tela, 245 x 235 cm, depositi, n. Inv. 8286, (fig. 337)...p. 124.

FIRENZE, ORATORIO DI SAN FIRENZE:

- *Congedo di Cristo dalla Madonna*, olio su tela, 90x74 cm, N. Cat. 00117090, Sala del primo piano, (fig. 344)...p. 94.
- *Cristo e la samaritana*, olio su tela, 90x74 cm, N. Cat. 00117091, Canonica, (fig. 343)...p. 94.
- *Ritratto di Francesco Marchese*, olio su tela...p. 177.
- *Ritratto di Mariano Sozzini*, olio su tela...p. 175.

FIRENZE, PALAZZO CORSINI:

- *Ritratto di Mario Chigi*, olio su tela (fig. 80)...p. 159.

FIRENZE, PANDOLFINI:

- *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli*, olio su tela, (fig. 288)...p. 119.
- *Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi*, olio su tela, 121x96 cm, 21 ottobre 2010 (fig. 64)...p. 131.

FIRENZE, VILLA MEDICEA DI POGGIO IMPERIALE:

- *Apparizione della Vergine e della Trinità a san Filippo Neri*, olio su tela, 122x83 cm...p. 108.
- *Ritratto di Claudia Felicitas*, olio su tela, 67,5x51 cm (fig. 120)...p. 164.
- *Ritratto di papa Innocenzo XII*, olio su tela, 71x60,5 cm (fig. 302)...p. 154.

GENOVA, ASTA WANNENES:

- *Ritratto del cardinale Cesare Fachinetti*, olio su tela, 71x58,5 cm, 5 marzo 2015, lotto 972, già Venezia, asta Finarte, 16 maggio 2009, lotto 455 (fig. 67)...p. 132.
- *Ritratto di papa Clemente IX*, olio su tela, 74x60 cm, 6 marzo 2014, lotto 1125, già Tajan, 26 ottobre 2012 lotto 4 (fig. 135)...p. 151.
- *Ritratto di papa Innocenzo XI*, olio su tela, 61x50 cm, 16 novembre 2009...p. 153.
- *Ritratto di papa Innocenzo XII*, olio su tela, 74x61 cm, 19 novembre 2013, lotto 604...p. 154.

GENOVA, CAMBI ASTE:

- *Beato Gregorio Celli di Verucchio in preghiera*, olio su tela, 86x56 cm, 9 giugno 2011, lotto 199, (fig. 341)...p. 125.
- *Sposalizio della Vergine*, olio su tela, 70x50 cm, 13 marzo 2014, lotto 570 (fig. 189)...p. 105.

GENOVA, PALAZZO BIANCO:

- *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*, olio su tela, 217x140 cm (fig. 257)...p. 139.

GENOVA, VILLA DEL PRINCIPE:

- *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*, olio su tela, 100x70 cm (fig. 160)...p. 135.

LONDRA, BONHAMS:

- *Ritratto di papa Innocenzo XI*, olio su tela, 76x60 cm, 7 dicembre 2005, lotto 103, poi 1 novembre 2006, lotto 131 (fig. 178)...p. 153.

LONDRA, CHRISTIE'S:

- *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*, olio su tela, 74,4x61 cm, 30/10/1987...p. 142.

LONDRA, PHILLIPS:

- *Le tre Marie al sepolcro*, olio su tela, 72,4x53 cm, 11 dicembre 2001, lotto 39 (fig. 322)...p. 91.

LONDRA, SOTHEBY'S:

- *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, olio su tela, 74x61,5 cm, 20 maggio 2008, lotto 74, (fig. 61)...p. 129.
- *Ritratto del cardinale Urbano Sacchetti*, olio su tela, 32x32 cm, lotto 135...p. 137.
- *Ritratto di papa Alessandro VII*, olio su tela, 74x61,5 cm, 18 maggio 2004, lotto 479 (fig. 18)...p. 144.

MACERATA, MUSEI CIVICI DI PALAZZO BUONACCORSI:

- *Ritratto di Camillo Rospigliosi*, olio su tela, 47x36 cm (fig. 133)...p. 169.

MASSA CARRARA, MUSEO DIOCESANO:

- *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, olio su tela, 85x72 cm (fig. 149)...p. 134.

MILANO, ALTOMANI&SONS:

- *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, olio su tela, 145x97 cm (fig. 33)...p. 101.

MILANO, FINARTE SEMENZATO:

- *Sposalizio della Vergine*, olio su tela, 75x47 cm, 23 giugno 2003, lotto 193 (fig. 187)...p. 105.

MILANO, IL PONTE CASA D'ASTE:

- *Ritratto del cardinale Francesco Albizi*, olio su tela, 74x53 cm, 10 ottobre 2012, lotto 457, (fig. 15)...p. 127.

MIRANDOLA, MUSEO CIVICO:

- *Ritratto di papa Innocenzo XI*, olio su tela, 72x57 cm...p. 153.

MODENA, BANCA POPOLARE DELL'EMILIA:

- *Predica di san Francesco di Sales*, olio su tela, 105x78 cm (fig. 2)...p. 75.

MONTEPULCIANO, MUSEO DEL CONSERVATORIO DI SAN GIROLAMO:

- *Madonna del Rosario appare a san Domenico e Misteri del Rosario*, olio su tela, secondo corridoio, parete sinistra (figg. 346-360)...p. 95.

MONTPELLIER, MUSÉE FABRE:

- *Ritratto del cardinale Giulio Rospigliosi*, olio su tela, 64x48 cm (fig. 56)...p. 128.

MOSCA, MUSEO PUSHKIN:

- *Cristo e la samaritana*, olio su tela, (fig. 345)...p. 94.

MOULINEAUX (FR), ARTIMES ENCHÈRES:

- *Ritratto di papa Alessandro VII*, olio su tela, 157x113 cm, 30 novembre 2014, lotto 351 (fig. 20)...p. 144.

NANCY, MUSÉE DES BEAUX-ARTS:

- *Ritratto di papa Alessandro VII alla processione del Corpus Domini*, olio su tela, 200x285 cm, inv. 37 (fig. 100)...p. 146.

NAPOLI, CHIESA DEI GIROLAMINI:

- *San Pietro d'Alcantara in estasi davanti alla croce, Sant'Antonio da Padova ai piedi di Gesù Bambino, Putti*, olio su tela (figg. 241-244)...p. 112.

NEW YORK, PLATINUM HOUSE:

- *Ritratto del cardinale Jan Kasimir von Dönhoff*, olio su tela, 71,7 x 61 cm, 19/5/2010, lotto: 69 (fig. 266)...p. 141.

PADOVA, CATTEDRALE, SAGRESTIA DEI CANONICI:

- *Ritratto del cardinale Giovanni Battista Rubini*, olio su tela, 77x58 cm (fig. 231)...p. 138.

PADOVA, PALAZZO VESCOVILE:

- *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*, olio su tela, 130x94 cm, (fig. 270)...p. 142.

PENNSYLVANIA (USA), NELSON SHANKS COLLECTION:

- *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, 74x55 cm (fig. 90)...p. 79.

PERUGIA, MUSEO MARTINELLI:

- *Ritratto di Angela Chigi*, olio su tela, 79x59,5 cm (fig. 52)...p. 157.
- *Ritratto di Mario Chigi*, olio su tela, 64x48 cm (fig. 79)...p. 159.
- *Ritratto di Sigismondo Chigi*, olio su tela, 73x60 cm (fig. 53)...p. 157.

PESARO, CURIA ARCIVESCOVILE:

- *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, olio su tela, 71x60 cm (fig. 147)...p. 134.

PISTOIA, CHIESA DELLA SANTISSIMA ANNUNZIATA:

- *Annunciazione*, olio su tela...p. 103.

POLLENZA (MC), MUSEO DELLE MEMORIE PATRIE POLLENTINE:

- *Ritratto di papa Innocenzo XI*, olio su tela, 75x60 cm...p. 153.

PRATO, FARSETTI:

- *Ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici*, olio su cartone, 18,5x15,5 cm, 30 ottobre 2015, lotto 193 (fig. 265)...p. 140.
- *Ritratto di papa Innocenzo XI*, olio su tela, 96x73 cm, 29 ottobre 2010, lotto 274 (fig. 179)...p. 153.

RABAT (MALTA), WIGNACOURT MUSEUM:

- *Ritratto di papa Alessandro VII*, olio su tela...p. 144.

ROMA, ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA:

- *Autoritratto*, olio su tela, 74x61 cm (fig. 157)...p. 174.
- *Ritratto di Federico Zuccari*, olio su tela, 133x92 cm (fig. 314)...p. 176.

ROMA, BABUINO:

- *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, olio su tela, 74,5x61,5 cm, 18/20 giugno 2013, poi 3,4 dic 2013 (fig. 146)...p. 134.
- *Ritratto del cardinale Giovanni Battista De Luca*, olio su tela, 66x53,5 cm, 29 gennaio 2013, lotto 33...p. 137.
- *Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi*, olio su tela, 66x51 cm, 19 ottobre 2015, lotto 98, (fig. 65)...p. 131.
- *Ritratto di papa Innocenzo XII*, olio su tela, 48x36 cm, 27 settembre 2016, lotto 77 (fig. 303)...p. 154.

ROMA, BERTOLAMI FINE ARTS:

- *Ritratto di papa Innocenzo XII*, olio su tela, 66x52 cm, 17 dicembre 2015, lotto 23...p. 154.

ROMA, BIBLIOTECA CASANATENSE:

- *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*, olio su tela, 172x122 cm, inv. 290044 (fig. 307)...p. 143.
- *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*, olio su tela, 134x96 cm, inv. 290046, (fig. 308)...p. 143.
- *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*, olio su tela, 134x90 cm, inv. 290045, (fig. 310)...p. 143.

ROMA, BLOOMSBURY AUCTIONS:

- *Ritratto di donna in abiti vedovili*, olio su tela, 67x50 cm, 19 novembre 2009 (fig. 84)...p. 160.

ROMA, COLLEZIONE SFORZA CESARINI:

- *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, 94,5x134,5 cm (fig. 91)...p. 79.
- *Ritratto di papa Clemente IX*, olio su tela, (fig. 130)...p. 151.

ROMA, CHRISTIE'S:

- *Madonna orante*, olio su tela, 59x46 cm, 23 febbraio 1978, lotto 37, (fig. 172)...p. 83.

ROMA, CURIA GENERALIZIA DEI PADRI DELLE SCUOLE PIE PRESSO SAN PANTALEO:

- *Ritratto di Giuseppe Calasanzio*, olio su tela, 231 x 145 cm, Pinacoteca (fig. 96)...p. 172.

ROMA, GALLERIA BORGHESE:

- *Transito della Vergine Maria*, olio su tela, 112x146 cm (fig. 27)...p. 98.

ROMA, GALLERIA CORSINI:

- *Ecce homo con angeli*, olio su rame, 53,5x68 cm, inv. 1207 (fig. 300)...p. 90.

ROMA, GALLERIA DORIA PAMPHILJ:

- *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*, olio su tela (fig. 158)...p. 135.

ROMA, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE ANTICA:

- *Cristo crocifisso*, olio su rame, 68,5x51,8 cm, già Roma, palazzo Salviati alla Lungara (fig. 141)...p. 81.
- *Ritratto del cardinale Giulio Rospigliosi*, olio su tela, 242x175 cm (fig. 54)...p. 128.

ROMA, GALLERIA PALLAVICINI:

- *Riposo durante la fuga in Egitto*, olio su tela, 72,7x53,8 cm (fig. 215)...p. 84.
- *Ritratto di papa Clemente IX*, olio su tela, 71,5x59,5 cm, inv. 38 (fig. 134)...p. 151.

ROMA, MINERVA AUCTIONS:

- *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, olio su tela, 109x70,5 cm (fig. 36)...p. 101.

ROMA, MUSEO DOMENICANO DI SANTA SABINA:

- *Apparizione della Madonna con Gesù bambino a san Domenico e a santa Caterina da Siena*, olio su tela, cm 250x160 (fig. 245)...p. 112.

ROMA, PALAZZO CANONICALE DI S. MARIA MAGGIORE:

- *Ritratto del cardinale Giovanni Battista De Luca*, olio su tela (fig. 222)...p. 137.

ROMA, PONTIFICIO COLLEGIO LEONIANO:

- *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*, olio su tela, 74x60 cm (fig. 161)...p. 135.

ROMA, SANTA CATERINA DA SIENA:

- *Reliquia della testa di santa Caterina da Siena*, olio su tela, 48 x 36 cm (fig. 226)...p. 86.

ROMA, SANTA MARIA DEL POPOLO:

- *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, olio su tela, 300x190 cm (fig. 32)...p. 101.

ROMA, SANTA MARIA DELL'ANIMA:

- *Annunciazione*, olio su tela, sagrestia (fig. 181)...p. 105.
- *Sposalizio della Vergine*, sagrestia (fig. 182)...p. 105.

ROMA, SANTA MARIA DELLA PACE:

- *Transito della Vergine Maria*, olio su tela, 340x500 cm (fig. 26)...p. 98.

ROMA, SANTA MARIA IN VALLICELLA:

- *Apparizione della Vergine e della Trinità a san Filippo Neri*, olio su tela, convento (figg. 207-208)...p. 108.
- *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli*, olio su tela (fig. 281)...p. 119.
- *Ritratto di Francesco Marchese*, olio su tela, 80x60 cm (fig. 318)...p. 177.
- *Ritratto di Mariano Sozzini*, olio su tela, 80x60 cm (fig. 212)...p. 176.
- *Ritratto di papa Clemente IX*, olio su tela, 75x60 cm (fig. 132)...p. 151.

ROMA, VILLINO XIMENES:

- *Cristo crocifisso*, olio su tela, 190x133 cm (fig. 143)...p. 81.

ROTHERHAM, CLIFTON PARK MUSEUM:

- *Cristo in preghiera nell'orto degli ulivi*, olio su tela, 134x98 cm, inv. OP.1984.9 (fig. 233)...p. 88.

SIENA, BATTISTERO DI SAN GIOVANNI:

- *Apparizione della Vergine e della Trinità a san Filippo Neri*, olio su tela, 310x220 cm (fig. 195)...p. 108.

SIENA, CHIESA DELLA SANTISSIMA ANNUNZIATA DELLO SPEDALE DI SANTA MARIA DELLA SCALA:

- *Annunciazione*, olio su tela, 232x396 cm (fig. 166)...p. 103.

SIENA, CHIESA DI SAN BERNARDINO ALLE VOLTE:

- *Predica di san Francesco di Sales*, olio su tela, 160x120 cm (fig. 3)...p. 75.

SIENA, COLLEZIONE CHIGI SARACINI:

- *Cristo crocifisso*, olio su tela, 69x48,5 cm, A.F. Banca MPS 618 (fig. 142)...p. 81.

SIENA, CONVENTO DELL'OSSERVANZA:

- *Madonna con bambino*, olio su tela, 110x76 cm, Refettorio, 1704 (figg. 333-334)...p. 93.

SIENA, PALAZZO DELLA PROVINCIA:

- *Ritratto di papa Innocenzo XI*, olio su tela, 75x60,5 cm, appartamento prefettizio...p. 153.

SPINAZZOLA, COLLEZIONE PIGNATELLI:

- *Ritratto di papa Innocenzo XII*, olio su tela...p. 154.

VARSAVIA, MUZEUM PAŁACU KRÓLA JANA III W WILANOWIE:

- *Ritratto del cardinale Jan Kasimir von Dönhoff*, olio su tela, 67x54 cm (fig. 267)...p. 141.

VERCELLI, MEETING ART:

- *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, olio su tela 121x75 cm, 14 aprile 2012, lotto 606 (fig. 293)...p. 89.
- *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, olio su tela, 72x57 cm, 6 aprile 2013, lotto 596...p. 134.

VERUCCHIO, CHIESA DI S. AGOSTINO:

- *Beato Gregorio Celli di Verucchio in preghiera*, olio su tela, 300x190 cm (fig. 339)...p. 125.

VIENNA, DOROTHEUM:

- *Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi*, olio su tela, 75x61,5 cm, 21 ottobre 2014, lotto 20, già Londra, Sotheby's, 3 luglio 1991, lotto 198 e Londra, Christie's 15 dicembre 1978, lotto 48 (fig. 63)...p. 131.

VIENNA, KUNSTHISTORISCHES MUSEUM:

- *Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco d'Asburgo, arciduca del Tirolo e della Bassa Austria*, olio su tela, 108x96 cm, inv. n. GG 8143 (fig. 108)...p. 161.
- *Ritratto dell'arciduchessa Anna de' Medici*, olio su tela, 191x128 cm, inv. nr. GG 3110 (fig. 118)...p. 163.
- *Ritratto di Claudia Felicitas nelle vesti di Diana cacciatrice*, olio su tela, 172x110 cm, inv. nr. GG 3096, 1666 circa (fig. 119)...p. 164.
- *Ritratto di Isabella Clara d'Asburgo, duchessa di Mantova e del Monferrato*, olio su tela, 216x125,5 cm, inv. GG 3311 (fig. 240)...p. 170.

VIGO, MUSEO QUINONES DE LEON:

- *Le tre Marie al sepolcro*, olio su tela, 72x54 cm (fig. 321)...p. 91.

VITERBO, CATTEDRALE DI SAN LORENZO:

- *I santi Valentino e Ilario in adorazione del Santissimo Sacramento*, olio su tela, 380x240 cm (fig. 329)...p. 121.

VITERBO, PALAZZO ARCIVESCOVILE:

- *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*, olio su tela, 70x60 cm (fig. 272)...p. 142.
- *Ritratto del cardinale Urbano Sacchetti*, olio su tela, 97x74 cm (fig. 219)...p. 137.

Opere perdute o non identificate⁵³⁶

I.

Ritratto del cardinale Camillo Melzi

DATA: 1657.

La traduzione incisa di Giuseppe Testana (fig. 364) tramanda i tratti fisionomici del milanese Camillo Melzi (1590-1659). Questi è ritratto di tre quarti mentre sembra rivolgere un'occhiata persistente allo spettatore. I capelli corti e mossi e la barba sottile e ordinata inquadrano un volto dall'aspetto dignitoso. Già nunzio imperiale a Vienna negli anni in cui Fabio Chigi lo era a Colonia (1644-53), il Melzi fu nominato cardinale da Alessandro VII il 23 aprile 1657⁵³⁷. La datazione del ritratto è da collocare proprio tra questa data e l'anno di morte del prelato, il 1659.

II.

Ritratto del cardinal Francesco Paolucci

DATA: 1657.

La solita stampa del Testana (fig. 366), concentrata sul volto e parte del busto, documenta il perduto ritratto del forlivese Francesco Paolucci (1558-1661). Il viso asciutto dell'anziano religioso è delineato con grande realismo mettendo in risalto le gote sporgenti e il naso prominente in contrasto con gli occhi sottili che si prestano alla riproduzione del ritrattista.

Francesco Paolucci ottenne la berretta cardinalizia nel concistoro del 9 aprile 1657 con il titolo di San Giovanni a Porta Latina.

III.

Ritratto del cardinal Giulio Gabrielli

DATA: 1657-8.

Il ritratto del romano Giulio Gabrielli (1601-77) è documentato da un'incisione di Giuseppe Testana (fig. 367) che conferma la paternità dell'invenzione al Morandi come anche l'identità dell'effigiato,

⁵³⁶ Per un elenco delle opere perdute del Morandi, secondo quanto emerge dagli inventari delle collezioni italiane dal XVII secolo in poi, si rimanda all'Appendice documentaria, doc. c83.

⁵³⁷ Sul cardinale: M. C. GIANNINI, *Camillo Melzi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 73, 2001, ad vocem.

peraltro facilmente confrontabile con il busto del Museo di Roma attribuito a Giuseppe Mazzuoli (Roma, Museo di Roma, fig. 368)⁵³⁸.

Il cardinale, dai caratteristici capelli arruffati e con la berretta obliqua sul capo, accenna un sorriso. Gli occhi bonari, ai lati di un naso imponente e ruvido, sono concentrati verso un non precisato obiettivo. I capelli, come anche baffi, sono canuti e mossi mentre lo spesso pizzetto ha una consistenza scultorea. Anche solo a giudicarlo dalla sua versione incisa, l'immagine si presenta fedelissima alla sensibilità ritrattistica del Morandi.

All'opera si ispira una modestissima copia, opera di un mediocre artista anonimo, conservata presso la Biblioteca Cassense di Ravenna (olio su tela, 139x104 cm, inv. 302087, fig. 369). L'autore ha copiato pedissequamente il volto tradotto dal Morandi ma nel resto della tela ha dimostrato pienamente la sua incapacità di impaginare un ritratto secondo le basilari regole della prospettiva.

Un perduto esemplare del dipinto è forse da riconoscere nel "ritratto della chiara memoria del signor cardinale Gabrielli" citato dall'inventario del marchese Angelo Gabrielli, risalente al 13 novembre 1734 e relativo al palazzo a Monte Giordano a Roma⁵³⁹.

Elevato al rango di cardinale da papa Urbano VIII nel 1641, Giulio Gabrielli fu vescovo di Ascoli Piceno, poi della Sabina e quindi legato in Romagna. Come per molti ritratti dedicati a cardinali nominati prima del pontificato Chigi, che segna l'esordio romano del Morandi, anche questo del Gabrielli è da datare nella seconda metà del sesto decennio del Seicento, entro il 1658.

IV.

Ritratto del cardinale Decio Azzolini

DATA: 1657-8.

Il ritratto del cardinale Decio Azzolini (1623-89) è conosciuto solo tramite l'incisione di Giuseppe Testana (fig. 371). Uomo colto, mecenate di artisti e poeta dilettante lui stesso, l'Azzolini fu ritratto pure dal Voet (olio su tela, 119x96,7 cm, Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen, inv. 413, fig. 369; Pinacoteca Comunale di Fermo, Palazzo dei Priori, Fermo)⁵⁴⁰ e il suo volto è tramandato anche da un busto anonimo (Stoccolma, Nationalmuseum, fig. 370)⁵⁴¹.

⁵³⁸ Sul busto del Mazzuoli: E. DI GIOIA, *Museo di Roma: le collezioni di scultura del Seicento e Settecento*, Fratelli Palombi, Roma 1990, p. 15; D. FRASCARELLI, *Una nuova attribuzione a Giuseppe Mazzuoli: il busto del cardinale Giulio Gabrielli al Museo di Roma*, in 'Bollettino dei musei comunali di Roma', 16, 2002 (2003), pp. 67-77.

⁵³⁹ Il dato è tratto dal database del Getty Provenance Database.

⁵⁴⁰ Il ritratto, identificato sulla base di documenti come l'opera commissionata dal comune di Fermo nel 1671, è stato pubblicato recentemente con l'attribuzione al Morandi. La proposta non trova riscontro nel dato stilistico e neppure nel confronto con l'incisione del Testana. F. COLTRINARI, F. DRAGONI, *Pinacoteca comunale di Fermo. Dipinti, arazzi, sculture*, pp. 170-1.

⁵⁴¹ F. ZERI, *Gian Lorenzo Bernini: un marmo dimenticato e un disegno*, in 'Paragone', 115 (1959), pp. 61-64.

Confrontando l'effigie del cardinale realizzata dal Morandi con quella del pittore fiammingo, risulta evidente la primogenitura dell'opera del fiorentino rispetto all'altra: l'aspetto dell'Azzolini è asciutto e giovanile, con baffi e pizzetto sottilissimi e capelli scuri raccolti in riccioli che cadono lungo l'ovale del volto.

Cardinale dal 1653, nella sua qualità di segretario di Cristina di Svezia, Decio Azzolini⁵⁴² impiegò il Morandi come consulente per l'acquisto di dipinti con cui arricchire la collezione della regina, inviandolo come esperto di parte a Venezia per analizzare alcuni dipinti di Paolo Veronese.

V.

Ritratto del cardinale Luigi Capponi

DATA: 1657-9.

La realizzazione del ritratto del cardinale fiorentino Luigi Capponi (1589-1659) è documentata da un'incisione di Albert Clouwet, edita per la prima volta nel 1660 (fig. 371). Erroneamente Francesco Maria Gabburri annotava nella vita del Morandi che questi si era rifatto ad una stampa del 1608, risalente cioè alla nomina cardinalizia del Capponi. Questa informazione è evidentemente sbagliata. L'effigie denuncia, infatti, una spiccata caratterizzazione fisionomica dell'anziano prelado, dall'ovale allungato per via della conformazione del volto e del pizzetto. L'età suggerita dall'aspetto asciutto e rugoso è incompatibile con quella di un uomo venticinquenne come il ritratto da neoporporato doveva immortalare.

Precedenti dell'opera del Morandi sono il bellissimo ritratto del cardinale Capponi dipinto da Justus Sustermans (1645, olio su tela, 223,5x161,3 cm, Houston, Museum of fine arts, fig. 372)⁵⁴³ e un busto inedito attribuito alla bottega del Bernini e conservato a Ravenna (Palazzo arcivescovile, fig. 373).

Luigi Capponi⁵⁴⁴, uno dei pochi cardinali nominati da Paolo V a prendere parte al conclave del 1655, ricoprì prestigiose cariche nell'ambito della curia romana, tra cui la guida della Biblioteca Apostolica Vaticana (1649-59). Anche in relazione a un confronto col busto collocato nel monumento sepolcrale in San Lorenzo in Lucina (fig. 374), l'opera del Morandi va datata ai suoi ultimi anni di vita, tra il 1657 e il 1659.

⁵⁴² Sul cardinale: G. DE CARO, *Decio Azzolini*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 4 (1962), *ad vocem*.

⁵⁴³ Sul ritratto: T. PIGNATTI 1985, pp. 174-5; G. FUSCONI, *Un ritratto romano di Giusto Sustermans*, in V. TERRAIOLI, F. VARALLO, L. DE FANTI (a cura di), *L'arte nella storia: contributi di critica e storia dell'arte per Gianni Carlo Sciolla*, Skira, Milano 2000, pp. 192-4.

⁵⁴⁴ Sul Capponi: L. OSBAT, *Luigi Capponi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 19, 1976, *ad vocem*.

VI.

Ritratto del cardinale Ottavio di Acquaviva

DATA: 1657-9.

Il ritratto è conosciuto solo tramite l'incisione di Giuseppe Testana (fig. 375). Il cardinale napoletano, nominato da Innocenzo X nel suo ultimo anno di pontificato (1654), è colto in posa frontale con lo sguardo rivolto al pittore che ne delinea l'aspetto. I capelli scendono ondulati sul fianco sinistro del volto mentre il berretto pende obliquo sul lato destro creando simmetria con la tendenza a sinistra del busto.

VII.

Ritratto del cardinale Girolamo Farnese

DATA: 1658.

Ben due incisioni dedicate al volto di Girolamo Farnese (1599-1668), una del Testana (fig. 376) e l'altra di Teodor van Inerle (fig. 377), derivano dal ritratto del Morandi. Il religioso si presenta a testa scoperta, senza la consueta berretta scarlatta. Il volto asciutto è segnato da rughe appena accennate sulla fronte, gli occhi sono incavati e lividi, i baffetti all'insù e il pizzetto sottile. Girolamo Farnese ha capelli corti e le basette fluenti lungo il viso. Il tutto a esaltare il carattere dignitoso ed elegante dell'effigiato.

Nato a Viterbo da un ramo cadetto dei Farnese di Parma, Girolamo fu nunzio in Svizzera (1639-44) e poi al tempo del pontificato chigiano maggiordomo del Sacro Palazzo e governatore di Castelvetro⁵⁴⁵. Divenne cardinale in pectore nell'aprile 1657, ottenendo la promozione pubblica il 29 aprile 1658.

VIII.

Ritratto del cardinale Odoardo Vecchiarelli

DATA: 1660.

Albert Clouwet trasse un'incisione dal perduto ritratto dipinto di Odoardo Vecchiarelli (fig. 378). Il cardinale appare come un uomo maturo il cui volto, caratterizzato dall'ampia fronte e da lineamenti morbidi, è incorniciato dalla capigliatura al vento, dettagliatamente definita nei solchi delle ciocche. Lo sguardo è perso verso un ignoto spettatore. Nato a Rieti nel 1613, il Vecchiarelli fu nominato cardinale in pectore il 29 aprile 1658, in vista dell'ufficializzazione della carica il 5 aprile 1660.

⁵⁴⁵ Sul cardinale: S. ANDREATTA, *Girolamo Farnese*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 45 (1995), *ad vocem*.

IX.

Ritratto del cardinale Gregorio Barbarigo

DATA: 1667.

Giovanni Morandi ritrasse Gregorio Barbarigo (1625-97) in ben due occasioni. Le versioni dipinte di queste effigi sono però perdute e note soltanto mediante le traduzioni incise da Albert Clouwet (figg. 379-380).

La prima di queste stampe coglie il religioso veneto verosimilmente da trentacinquenne neocardinale. Il Barbarigo si rivolge al pittore con atteggiamento corruciato e occhi incavati, concentrato nel tenere la posa. È un'immagine sobria, fedele alla sua natura pragmaticamente devota.

La seconda incisione è forse legata al ritorno del prelato a Roma al tempo di Innocenzo XI. Il solo volto è aggiornato alla sua evoluzione fisionomica. I tratti sono addolciti, i capelli sfoltiti e imbiancati come i baffetti e il pizzetto.

Dopo il Calasanzio, per la seconda volta il Morandi ritrae una personalità di grande valore religioso, destinata alla canonizzazione. Soprattutto in area bergamasca al Barbarigo vennero dedicati molti ritratti devozionali, oggetto di culto essi stessi⁵⁴⁶. Tra le effigi più importanti c'è quella di Carlo Ceresa, dipinta nel 1658 e oggi conservata presso San Giovanni Bianco (BG).

Quando era stato in Germania al seguito dell'ambasciatore Alvise Contarini (1643-8), il religioso veneziano aveva stretto amicizia con Fabio Chigi, allora nunzio a Münster⁵⁴⁷. Alessandro VII lo aveva poi nominato referendario delle due Segnature (1656), canonico della Cattedrale di Padova e quindi vescovo di Bergamo (1658-64), e finalmente cardinale nel 1666. Già nel 1723 iniziò il processo di beatificazione, conclusosi nel 1761 e seguito dalla canonizzazione nel 1960.

È attribuito al Morandi un quadro conservato a Venezia (olio su tela, 230x155 cm, Museo Diocesano d'arte sacra, fig. 381) che non corrisponde all'incisione del Clouwet e che ritrae il prelato a tutta figura. La natura del dipinto suggerisce si tratti di un'opera settecentesca non avvicinabile allo stile del Morandi.

X.

Ritratto del cardinale Iacopo Rospigliosi

DATA: 1668.

VERSIONI: olio su tela, già Roma, collezione di Giovanni Maria Morandi.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, p. 121; E. VILLA 1994, p. 152; A. NEGRO 1999, p. 100 n. 73.

⁵⁴⁶ “Vi furono anche moltissimi, che essendo egli ancora vivo, andavano in cerca di qualche suo ritratto o dipinto, o inciso, e riponevano tra quelli de' santi”. T. A. RICCHINI, *Vita del beato Gregorio Barbarigo, cardinale della Santa Romana Chiesa, Vescovo di Padova*, per Bortolo Baronchelli, Venezia 1761, p. 154.

⁵⁴⁷ Sul cardinale: G. BENZONI, *Gregorio Barbarigo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 59, 2002, ad vocem.

Dopo Flavio Chigi, Iacopo Rospigliosi è il secondo cardinal nepote ritratto dal Morandi. L'opera è documentata dalle incisioni di Albert Clouwet (figg. 385-386).

È un ritratto di tre quarti con il volto del prelato indirizzato allo sguardo dello spettatore. La mozzetta, con le sue voluminose pieghe, avvolge il busto di Iacopo e ne segna il volume corporeo. I suoi movimenti e la vivace capigliatura a mezz'aria danno dinamismo alla figura. Pur delineando in maniera realistica i tratti fisionomici del prelato, il Morandi non rinuncia a una certa dose di idealizzazione, prassi abituale nella sua esperienza di navigato ritrattista.

Un ritratto di Iacopo era menzionato nell'inventario delle proprietà del pittore: potrebbe trattarsi di una di quelle copie autografe o di bottega che Morandi eseguiva e conservava nell'atelier come memoria.

Al seguito dello zio al tempo della nunziatura a Madrid, Iacopo ricoprì vari incarichi tra cui il governatorato di Avignone, la Segnatura di Grazia e il titolo di Protonotaro Apostolico⁵⁴⁸. Fu promosso cardinale il 12 dicembre 1667. È da credere che il ritratto del Morandi risalga alle settimane successive, mentre più tardi sarebbero i ritratto del Maratti (Cambridge, Fitzwilliam Museum, fig. 387; Roma, Galleria Pallavicini, fig. 382) e del Gaulli (Londra, Christie's, 4 aprile 2006, lotto 237, fig. 383). Bellori nella vita del marchigiano racconta che il ritratto del cardinal nepote fu molto apprezzato dallo stesso pontefice che, sulla scorta di quel giudizio, chiese al pittore di dipingere anche un suo ritratto ("...commentato il ritratto del nipote, si rivolse a Carlo e gli disse: quando vogliamo fare il nostro?"). Essendo la realizzazione di quest'ultimo, sempre sulla base del Bellori, risalente al 1669, l'altro non può essere di molto precedente.

XI.

Ritratto di Giovanni Battista Rospigliosi

DATA: 1668.

Giovanni Battista (1646-1722), altro figlio di Camillo Rospigliosi, fu generale di Santa Romana Chiesa e sposò Camilla, nipote del cardinale Francesco Sforza Pallavicini ed erede delle signorie Colonna e Gallicano. Il ritratto che gli fece Giovanni Morandi è documentato da un'incisione di Albert Clouwet (fig. 384).

Il pittore immortala il nipote del papa nelle vesti di generale delle guardie pontificie. È un ritratto istituzionale, come si desume dall'uso dell'armatura e dalla presenza della croce di Malta. Giovanni Battista ha un'acconciatura lunga e mossia, organizzata in una corta frangetta che copre la fronte con folti riccioli che si ammassano ai lati del volto fino alle spalle. Nella posa aulica e nell'accurata descrizione del collare, della sciarpa e nell'armatura il ritratto del Rospigliosi richiama risultati simili sperimentati dal Morandi nelle effigi dell'arciduca Sigismondo Francesco e dell'imperatore Leopoldo I.

⁵⁴⁸ L. CARDELLA, *Memorie storiche de cardinali della Santa romana chiesa*, Pagliarini, Roma 1794, VII, pp. 186-8.

Alla raffigurazione del volto di Giovanni Battista Rospigliosi è stato collegato un ritratto conservato nella Galleria Pallavicini a Roma, attribuito a Pierre Ronche e catalogato per molto tempo come *Ritratto di gentiluomo di casa Rospigliosi* (fig. 385).

XII.

Ritratto di Tommaso Rospigliosi

DATA: 1668.

VERSIONI: olio su tela, già Pistoia, convento di Santa Lucia a Pistoia.

Figlio di Camillo, Tommaso Rospigliosi (1642-69) fu nominato dallo zio Clemente IX castellano di Castel sant'Angelo e governatore di Borgo. Sappiamo dai documenti che Morandi realizzò una copia del suo ritratto nel 1669 all'indomani della prematura morte a ventinove anni. L'opera era inviata a Maria Teodora Rospigliosi, suora del convento di Santa Lucia a Pistoia (doc. c76), per volere del fratello Giovanni Battista. La commissione dell'originale doveva verosimilmente risalire al tempo degli altri ritratti Rospigliosi.

La raffigurazione del volto di Tommaso si arricchisce di un altro ritratto, legato prima al Maratti e oggi a Pierre Ronche venduto da Christie's nel 1989 (olio su tela, 75x61, Roma, Christie's, 8 marzo 1989, fig. 386). Un'incisione di Albert Clouwet deriva da quello (fig. 387).

XIII.

Ritratto del cardinale Sigismondo Chigi

DATA: 1668 circa.

VERSIONI: olio su tela, già Roma, collezione Rospigliosi.

Con il perduto ritratto di Sigismondo Chigi (1649-78), fratello di Agostino, appare chiaro come nel giro di pochi anni il Morandi ritrasse tutti gli esponenti della famiglia all'indomani del loro trasferimento da Siena.

Sigismondo fu cavaliere e priore dell'ordine di Malta al tempo del pontificato dello zio. Ricevette poi la promozione cardinalizia da Clemente IX nel 1667, a soli diciotto anni.

Nella sua breve esistenza, Sigismondo fu ritratto nel 1669 dal Baciccio (olio su tela, 71x59 cm, Ariccia, Palazzo Chigi, Inv. 458, fig. 388; Londra, Christie's, 15 giugno 2005; incisione di Albert Clouwet, fig. 389) e in quelle gerosolimitane (olio su tela, 46x33 cm, Baltimora, Walters art Gallery, fig. 391), da Ferdinand Voet (collezione privata, fig. 390) e da Giuseppe Mazzuoli (Ariccia, Palazzo Chigi).

Il ritratto del Morandi era censito dall'inventario del 26 giugno 1713 nel palazzo del Giardino a Montecavallo (doc. c77) mentre un altro esemplare è segnalato nell'elenco di quadri stilato alla morte di Giovan Battista Rospigliosi (1722)⁵⁴⁹.

XIV.

Ritratto del cardinale Cesar d'Estrées

DATA: 1671.

La realizzazione del ritratto del cardinale Cesar d'Estrées da parte del Morandi è davvero la prova del successo trasversale che questi ottenne. Le cronache dell'epoca delineano un'immagine molto nitida del politico francese, evidenziando in particolare l'arroganza, più volte dimostrata anche nei confronti del papa, con cui questi intendeva rappresentare Luigi XIV a Roma. Il fatto che Morandi ritraesse nello stesso tempo cardinali di diverse fazioni politiche e anche chi, come l'Estrées, si poneva in esplicito contrasto col mondo della Curia romana, è un dato sicuramente interessante.

Stando al resoconto del Pascoli, il pittore trovò in Cesar d'Estrées, cardinale nel 1671 dopo molte pressioni francesi e ambasciatore di Luigi XIV nell'Urbe dal 1673 al 1681, un estimatore sincero, committente del ritratto e anche di altre opere perdute⁵⁵⁰.

L'effigie del cardinale, che posò pure per Ferdinand Voet (olio su tela, 74,3x61,3 cm, Milano, Finarte, 4 aprile 1989, lotto 213, fig. 392; olio su tela, 73,5x61x3 cm, Londra, collezione privata, fig. 393; incisione di Albert Clouwet, fig. 394; olio su tela, 73x60 cm, Roma, collezione Gasparrini; olio su tela, 73,5x61,3 cm, Pesaro, Galleria Altomani) e per Robert Nanteuil (fig. 395), è documentato da una rarissima incisione di Niccolò Billy (fig. 396) conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

XV.

Predica di san Giovanni Battista alle folle

VERSIONI: olio su tela, Roma, già collezione Carpegna.

DATA: 1673-4.

BIBLIOGRAFIA: A. G. DE MARCHI 1987, p. 300 n. 10; E. DEBENEDETTI 1990, p. 21.

La tela con la *Predica di san Giovanni Battista* era frutto della collaborazione dei più importanti e rappresentativi pittori dell'Accademia di san Luca. Oltre al Morandi, vi lavorarono anche Giovanni Battista Gaulli, Filippo Lauri, Fabrizio Chiari, Guillaume Courtois, Pietro del Po', Lazzaro Baldi, Giovanni Bonatti e Domenico Maria Canuti, ognuno responsabile di una figura, mentre Giovanni Francesco Grimaldi aveva creato il paesaggio di sfondo.

⁵⁴⁹ A. NEGRO 1999, pp. 311-327.

⁵⁵⁰ L. PASCOLI 1730-6, p. 581.

Il dipinto si configurava come un atto di omaggio e ringraziamento dell'intero ambiente accademico romano a Gaspare Carpegna (1625-1714), cardinale vicario di Roma. Questi non solo aveva ospitato il sodalizio al tempo dei lavori di costruzione della nuova sede accanto alla chiesa dei santi Luca e Martina, ma anche prestato la sua consulenza nella stesura dei nuovi statuti approvati poi nel 1675.

La prima menzione del quadro in relazione alla composizione dei nuovi regolamenti risale al 20 novembre 1672 quando il completamento dell'opera era giudicato fondamentale per l'intervento del cardinale⁵⁵¹, documentato poi il 30 aprile 1673⁵⁵². Dovevano trascorrere ancora diversi mesi perché l'opera fosse perfezionata se il 26 settembre successivo si sollecitavano i pittori a concludere il quadro [doc. f2]⁵⁵³. Il 29 giugno dell'anno seguente, 1674, la *Predica del Battista alle folle* era finalmente terminata e gli accademici potevano incaricare il principe Carlo Maratti e vari colleghi tra cui il Morandi della missione di consegnare il dono tanto rimandato⁵⁵⁴. L'opera verrà consegnata ai primi di agosto di quell'anno.

Il dipinto, oggi perduto, è documentato nella collezione Carpegna dagli inventari della fine del XVII secolo e sarà poi esposto alla mostra di San Salvatore in Lauro nel 1714 [doc. c78]⁵⁵⁵.

XVI.

Ritratto del cardinale Antonio Pignatelli

VERSIONI: 1) già Napoli, collezione dell'abate Francesco Ridolfi; 2) già Napoli, collezione di Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli.

DATA: 1681.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp. 117-121; G. LABROT 1982; F. PETRUCCI 2008, p. 361.

L'effigie del futuro Innocenzo XII è conosciuta solo tramite l'incisione di Arnold van Westerhout (fig. 397). Messa in relazione con i ritratti successivi nelle vesti di pontefice, l'opera è aderente nella somiglianza all'aspetto del prelato, distinguendosi per un'accentuata caratterizzazione fisionomica ed espressiva. Il Pignatelli, avvolto nella pesante mozzetta, si offre con atteggiamento bonario al pittore.

Versioni dipinte del ritratto erano documentate nelle collezioni napoletane dell'abate Francesco Ridolfi e in quella della duchessa di Terranova e Monteleone, Giovanna Battista d'Aragona (doc. c79).

Antonio Pignatelli nacque a Spinazzola nel 1615. Partecipò alla corte di Urbano VIII in qualità di funzionario e poi, sotto i papi successivi lavorò come vice legato di Urbino e poi come governatore di

⁵⁵¹ AASL, vol. 44, c. 80v.

⁵⁵² AASL, vol. 44, cc. 90v-91v.

Ancora nel novembre 1686, durante una seduta retta dal Morandi, il cardinale Gaspare Carpegna verrà nuovamente coinvolto dagli accademici di San Luca per la causa con i deputati del Conservatorio di sant'Eufemia. Il Morandi, insieme a Giuseppe Ghezzi e a Ludovico Gimignani, vennero incaricati di seguire la vicenda. AASL, vol. 45, c. 131v.

⁵⁵³ AASL, vol. 43, cc. 226v-227r.

⁵⁵⁴ AASL, vol. 43, c. 232v.

⁵⁵⁵ A. G. DE MARCHI 1987, pp. 294-5.

Perugia. Fu anche inquisitore nell'isola di Malta nel 1646, governatore di Viterbo, nunzio apostolico a Firenze (1652) e poi in Polonia e a Vienna. Il 1 settembre 1681 fu nominato cardinale.

XVII.

Ritratto del cardinale Flaminio Taia

DATA: 1681.

Sebbene promosso cardinale solo nel 1681, il senese Flaminio Taia (1600-82) fu a tutti gli effetti una creatura di Alessandro VII. Giunto a Roma nel 1656, all'indomani dell'elezione di Fabio Chigi, da lui ebbe diversi incarichi tra cui quello di Auditore della Sacra Rota (1657), quello di consultore della Sacra Congregazione dell'Immunità Ecclesiastica (1665) e infine di reggente della Penitenzieria. Fu Flaminio Taia poi ad accompagnare la cognata Berenice della Ciaja a Roma, quando Alessandro VII si decise finalmente ad accogliere i suoi parenti a corte.

Il ritratto del Morandi è noto solo per l'incisione di Jacques Blondeau (fig. 398) e, considerando che il Taia morì dopo un solo anno dalla promozione, la sua datazione è molto precisa. Il volto del cardinale senese, immortalato anche nel busto anonimo del suo monumento funebre in Santa Maria della Pace (fig. 399), è delineato con estrema minuzia. Flaminio Taia appare come un uomo anziano dallo sguardo malinconico, canuto nei capelli e nella barba e dal viso smagrito, segnato da rughe accentuate.

XVIII.

Visione della Trasfigurazione di Cristo sul monte Tabor a san Ranieri

VERSIONI: olio su tela, Firenze, già collezione di Vittoria della Rovere, poi di Francesco Maria de' Medici e quindi Salviati.

DATA: 1683.

BIBLIOGRAFIA: G. B. VACCONDIO 1705, pp. 127-130; L. PASCOLI 1730-6, p. 581; P. GALLETI 1907, pp. 76-8; V. PINCHERA 1999, p. 141.

La devozione di Cosimo III de' Medici e Vittoria della Rovere per san Ranieri, "uno degli angeli tutelari della Serenissima Casa"⁵⁵⁶, era particolarmente radicata e sentita. Nel 1683, in occasione della ricognizione del corpo del santo e dell'indulgenza plenaria concessa da Innocenzo XI a chiunque avesse visitato il Duomo di Pisa⁵⁵⁷, il granduca aveva incaricato Pier Maria Baldi (1630-86) di progettare un nuovo maestoso altare per ospitare le sacre ossa⁵⁵⁸. Data la coincidenza cronologica di questi fatti col

⁵⁵⁶ A. BONUCCI, *Istoria e considerazioni su la vita del nobile pisano e più nobile confessore di Cristo, san Ranieri*, per Michele Nestenus, Firenze-Roma 1706, p. 3.

⁵⁵⁷ S. BURGALASSI 1997, p. 71.

⁵⁵⁸ Nel progetto del granduca e del Baldi una nuova cappella sarebbe stata costruita nella zona della tribuna. Con la morte dell'architetto ma soprattutto per ragioni economiche questo primo programma venne abbandonato. L'avvento del Foggini trasferì il cantiere dov'era già la cappella dell'Incoronata. A. PERONI, A. AMBROSINI (a cura di) 1995, II, pp. 470-1; C. CASINI, F. PALIAGA 1984, pp. 46-7.

soggiorno fiorentino del Morandi è probabile che questi pensasse di adornare quello spazio sopra la mensa con “l’Effigie di san Ranieri” che Lione Pascoli lega a quel periodo.

Prima di partire il pittore aveva, infatti, ottenuto l’incarico di un quadro con l’eremita pisano. Arrivato a Roma, si era messo subito all’opera, “né volle far altro, né levarvi mai le mani finché non l’ebbe finito e spedito a chi glielo ordinava. Rimase sua Altezza, per la puntualità non meno che per la vaghezza del lavoro, soddisfattissima e glielo fece largamente pagare”. La morte del Baldi dovette rallentare i lavori per l’altare e solo nel 1688 la guida del progetto passò a Giovanni Battista Foggini. Nel mentre il quadro del Morandi trovava stabile collocazione nella raccolta di Vittoria della Rovere e non arrivò più a Pisa.

Sappiamo che la granduchessa fu appassionata collezionista di reliquie⁵⁵⁹. Dopo aver espresso vanamente il desiderio di accomodare lo ossa di san Ranieri in camera sua⁵⁶⁰, Vittoria si era dovuta accontentare di possedere soltanto il quadro del Morandi. L’opera, censita nell’inventario di beni ereditati da Francesco Maria de’ Medici (doc. c80)⁵⁶¹, venne acquistata nel primo quarto del Settecento dalla famiglia Salviati e risulta attualmente dispersa⁵⁶².

La composizione del quadro è documentata da una rara incisione di Antonio Taddei (fig. 401). Le iscrizioni confermano non solo la paternità del Morandi ma anche il soggetto sommariamente definito dal Pascoli. L’opera è dedicata a uno dei fatti fondamentali del percorso biografico di san Ranieri. Durante un viaggio in Terrasanta, al tempo della seconda Crociata, questi frequentò i luoghi evangelici e rivisse, attraverso digiuni e preghiere, gli episodi più significativi della vita di Cristo. Il Morandi rappresenta la visione della Trasfigurazione sul monte Tabor⁵⁶³.

La stampa, fedele sicuramente nella composizione, lo è molto meno nella traduzione dello stile del pittore rendendo troppo dure le linee. Le pieghe geometriche e angolose degli abiti di Gesù e dei profeti come anche la resa fin troppo rigida delle nubi sono poco coerenti con lo stile tipico del Morandi sempre attento ad aggraziare le forme. Un squarcio di luce si apre dal cielo. Da esso emerge tra le nuvole Gesù in atto benedicente. Appaiono ai suoi lati, come nel dettato evangelico, i profeti Mosè, con le tavole dei comandamenti e la tipica aureola biforcuta, ed Elia. L’apparizione attira subito l’attenzione dell’eremita Ranieri “eroe poveramente vestito”⁵⁶⁴ che, interrotta la meditazione solitaria, abbandona il

⁵⁵⁹ A. DE MORRONA 1812, p. 224.

Sono tanti gli episodi di venerazione, al limite della superstizione, che legano Vittoria della Rovere al patrono di Pisa. Il medico Francesco Redi le forniva pezzi di reliquie del santo attribuendo a questi un valore curativo (F. REDI 1985, pp. 269-70; E. JANNI 1926, pp. 84-6). Dalla guida di Firenze del Richa sappiamo poi che la granduchessa aveva donato un reliquiario contenente un piede del santo al convento di San Vincenzo di Annalena (G. RICHA 1754-1762, p. 70) e che quando era ormai prossima alla morte, il corpo di Ranieri venne esposto per tre giorni in Duomo per implorare la guarigione della granduchessa.

⁵⁶⁰ L. MONACI 1977, p. 44; P. PACINI 2010, pp. 72-87; D. SAVELLI 2011, pp. 187-190.

⁵⁶¹ Nello stesso inventario è citato anche un altro quadro con *san Ranieri in adorazione del Santo Sepolcro* “con adornamento d’ebano, con rabeschi di madreperla”. P. GALLETTI 1907, p. 76-8.

⁵⁶² V. PINCHERA 1999, p. 141.

⁵⁶³ L’episodio è raccontato in A. BONUCCI 1705, pp. 40-3.

⁵⁶⁴ Ivi, p. 2.

breviario a terra ed è assorbito nell'esaltazione dell'estasi. Lo accompagnano in questo straordinario momento di elevazione mistica tre angioletti: due reggono il suo bastone, quasi l'avessero colto prima che cadesse a terra perché abbandonato dal santo alla prima avvisaglia di un'apparizione miracolosa. Uno di questi richiama, quasi anticipandolo, l'angioletto in primo piano della *Madonna* di Santa Sabina. L'altro puttinio alle sue spalle prega in ginocchio a mani congiunte. La composizione è costruita sul modello dell'analoga scena con san Filippo Neri nel Duomo di Siena. A soggetti cambiati, le singole posizioni sono confermate.

Appartiene alla fase preparatoria della perduta tela uno studio grafico conservato presso la Pierpont Morgan Library (Department of drawings and prints, inv. 1988.85, fig. 400). Il disegno, catalogato sotto il nome di Giuseppe Passeri, ripropone con una certa fedeltà il registro superiore dell'apparizione divina, ovvero la scena evangelica della Trasfigurazione. L'episodio è delineato in maniera essenziale secondo il tipico stile grafico del Morandi, fatto di forme delineate con precisione e rilevate con rialzi di biacca.

Si può immaginare che il pittore, come di consueto operava, avesse tenuto per sé un bozzetto della tela fiorentina se nel suo testamento del 1708 lasciò "al signor canonico Spagna, suo amico, un quadro rappresentante san Ranieri".

Ulteriore testimonianza della fortuna riscontrata dal quadro alla corte fiorentina è un lungo componimento poetico di Giovanni Battista Vaccondio, celebrativo della tela e dedicato alla granduchessa madre (doc. a22). Il poeta faceva riferimento all'ispirazione divina per la creazione del quadro e all'impossibilità di esprimere a parole la vivezza del dipinto.

XIX.

Ritratto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri

DATA: 1685 circa.

Nel medaglione biografico dell'incisore François Spierre, Giovanni Gori Gandellini riferiva dell'esistenza di una stampa, tratta da un quadro del Morandi con "un ritratto di un cardinale della famiglia Altieri, sostenuto da Pallade e da due putti, con il motto: *Palladis auxilio semper stetit*"⁵⁶⁵. L'incisione risulta perduta ma i suggerimenti contenuti nella vita del Pascoli permettono almeno di identificare il soggetto in Paluzzo Altieri (1623-98). Probabilmente la sua realizzazione è da collegarsi al frontespizio di un volume dedicato al cardinale⁵⁶⁶.

Questi posò in ben due occasioni per Giovanni Battista Gaulli. La prima fu al tempo della nomina cardinalizia nel 1666 (olio su tela, 73,5x60,5 cm, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, inv. 465, fig. 403;

⁵⁶⁵ G. GORI GANDELLINI 1808, III, p. 213.

⁵⁶⁶ Sul cardinale: A. STELLA, *Paluzzi degli Albertoni Altieri*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 2 (1960), *ad vocem*.

Roma, Conservatorio di Sant'Eufemia) e da quel ritratto deriva un'incisione di Albert Clouwet (fig. 407). Una seconda versione delinea invece le fattezze del prelato romano ad un'età più avanzata (olio su tela, 72x61 cm, Viterbo, fig. 403; olio su tela, 120x58 cm, Oriolo Romano, Palazzo Altieri, fig. 404; olio su tela, collezione privata, già Milano, Finarte, 21 maggio 1981, lotto 95; olio su tela, Milano, collezione privata)⁵⁶⁷, in contemporanea col busto di Lorenzo Merlini (collezione privata, fig. 408). Al ritratto del Baciccio si ispira pure una copia del pittore Anton von Maron (1732-1808) conservata oggi nella Galleria Nazionale d'arte antica di Roma (olio su tela, cm 162x114, inv. 4223, fig. 405)⁵⁶⁸.

XX.

Ritratto del cardinale Domenico Maria Corsi

DATA: 1686.

Domenico Corsi (1633-97) divenne cardinale nel 1686. Di origine fiorentina, questi era pure imparentato con i duchi Salviati, in quanto figlio di Lucrezia ed educato al seguito dello zio Lorenzo, nunzio in Francia e poi vice legato ad Avignone⁵⁶⁹.

Il ritratto del Corsi è noto per l'incisione del solito Jacques Blondeau (fig. 402) e per un busto di Alessandro Rondoni in collezione privata⁵⁷⁰. Lo sguardo dell'effigiato, caratterizzato da un sorriso spento, incrocia quello dello spettatore. Il viso è consumato. La capigliatura, mossata e scura, e le pieghe mosse della mozzetta vivacizzano il ritratto.

XXI.

Ritratto di papa Alessandro VIII

VERSIONI: **1)** olio su tela, già Roma, collezione di Giovanni Maria Morandi; **2)** olio su tela, già Roma, palazzo in piazza Santi Apostoli, collezione del cardinale Luigi Omodei.

DATA: 1689-91.

BIBLIOGRAFIA: E. K. WATERHOUSE 1967, pp. 117-121; M. FAGIOLO DELL'ARCO 1997, p. 505; F. MATTITI, 1997, p. 218; F. PETRUCCI 1998, pp. 166, 168; F. PETRUCCI 2008, p.361.

Per molto tempo il catalogo del Morandi ha ospitato indebitamente un ritratto di Alessandro VIII⁵⁷¹. L'opera, attualmente dispersa in qualche collezione privata è nota solo grazie a una riproduzione

⁵⁶⁷ F. PETRUCCI 2009, pp. 380-1.

⁵⁶⁸ L'opera, catalogata erroneamente come effigie di Vincenzo Maria Altieri (1724-1800), è da identificarsi nel quadro venduto all'inizio del secolo scorso a Linz, con l'attribuzione a Giuseppe Bartolomeo Chiari. B. PAOLOZZI STROZZI (a cura di), *L'opera ritrovata: omaggio a Rodolfo Siviero*, Cantini edizioni d'arte, Firenze 1984, p. 214; L. MOCHI ONORI, *Galleria Nazionale d'Arte antica di Palazzo Barberini. Dipinti del '700*, Roma 2007, p. 209; L. MOCHI ONORI, R. VODRET, *Galleria Nazionale: Palazzo Barberini. I dipinti. Catalogo sistematico*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2008, p.461.

⁵⁶⁹ Sul Corsi: E. STUMPO, *Domenico Maria Corsi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 29, 1983, *ad vocem*.

⁵⁷⁰ D. PEGAZZANO 2015, pp. 12-37.

⁵⁷¹ Su Alessandro VIII: A. PETRUCCI, *Alessandro VIII*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 2, 1960, *ad vocem*.

fotografica risalente al tempo della vendita presso l'antiquario Viancini a Venezia (fig. 409). Sin dalla prima monografia sul Baciccio di Robert Enggass, l'ipotesi attributiva si è decisamente indebolita⁵⁷². Grazie ad una pertinente contestualizzazione nel corpus dell'artista genovese l'opera è entrata stabilmente tra le sue creazioni autografe.

Sebbene sia difficilissimo valutare un'opera dalla sola riproduzione fotografica, per di più datata, appare chiara la giustezza di quella tesi: il realismo del volto unito a una tecnica pittorica marcatamente pastosa rendono convincente l'attribuzione al genovese e caratterizzano il dipinto come il ritratto di papa Ottoboni migliore che si conservi, parallelo ai busti di Domenico Guidi (Victoria and Albert Museum, fig. 410; Los Angeles, County Museum of art, Roma, collezione Ottoboni; Roma, Farnesina). Dell'effigie, tramandata anche da numerose derivazioni di tono minore (olio su tela, 170 x 110, Venezia, sede dell'Istituzioni di Ricovero e di Educazione; olio su tela, 83,5x63 cm, Barcellona, Balclis, 20 maggio 2015, lotto 1136), si conosce pure una versione grafica conservata presso la Pierpont Morgan Library di New York.

Quanto all'opera del Morandi, la sua realizzazione è documentata dalle biografie del pittore che annoverano Alessandro VIII nell'elenco dei papi da lui ritratti, e poi anche dal suo inventario e da quello del cardinale Luigi Omodei (doc. c81). Quest'ultimo, relativo al palazzo in piazza Santi Apostoli a Roma, venne stilato il 23 agosto 1706 e segnala la presenza nella seconda anticamera di "un ritratto di tre palmi d'Alessandro ottavo, si dice del Morandi con cornice dorata"⁵⁷³.

XXII.

Ritratto del cardinale Luigi Omodei junior

VERSIONI: olio su tela, Roma, già collezione di Giovanni Maria Morandi.

DATA: 1690.

Il ritratto del cardinale Omodei ci è noto solo grazie all'incisione che Jean Charles Allet ne trasse (fig. 411)⁵⁷⁴. Un esemplare dipinto del ritratto era nella collezione di quadri del Morandi, inventariato al tempo della sua morte ("Un ritratto in tela del signor cardinale Omodei").

Il cardinale, dalla caratteristica fronte ampia coperta da una capigliatura gonfia e corposa, è effigiato con grande cura per l'aspetto fisico e per quello psicologico. Questi ha un'espressione bonaria, suggerita dal lieve sorriso e punta lo sguardo sullo spettatore.

Nato a Madrid nel 1656 e avviato alla carriera ecclesiastica grazie all'appoggio dello zio cardinale Luigi Alessandro, Luigi Omodei junior giunse a Roma nel 1686 dove divenne chierico della Camera Apostolica durante il pontificato di Innocenzo XI. Creato cardinale diacono da papa Alessandro VIII,

⁵⁷² F. MATITTI 1997, p. 218.

⁵⁷³ La notizia è tratta dal Getty Provenance Database.

⁵⁷⁴ T. ODD 1825, p. 130.

fu Protonotario apostolico e successivamente cardinale presbitero di Santa Maria in Campitelli. Morì a trentatré anni nel 1690.

XXIII.

Madonna

VERSIONI: olio su tela, Roma, già collezione Ottoboni.

DATA: 1713.

BIBLIOGRAFIA: C. PIETRANGELI 1980, pp. 395-406; A. G. DE MARCHI 1987, pp. 282-3; E.J. OLSZEWSKI 2004, pp. 88-90.

Nel corso della sua lunga carriera Giovanni Morandi riuscì ad intrecciare rapporti di lavoro con diversi papi, senza patire in alcun modo i passaggi di pontificato. Dei contatti avuti con Alessandro VIII sappiamo davvero poco, se non che ritrasse papa Ottoboni e il cardinal nepote Giovanni Battista Rubini. Un'interessante commissione riservata da un altro nipote, Pietro Ottoboni, aggiunge dettagli alla questione.

Per il cardinale il pittore partecipò a un lavoro collettivo, una serie di tele di formato circolare, che coinvolgeva diversi artisti romani⁵⁷⁵. Il ciclo, composto di sedici quadri (la Madonna, Gesù e gli Apostoli) opere di pittori come Francesco Trevisani, Sebastiano Conca, Giuseppe Ghezzi e Benedetto Luti⁵⁷⁶, venne esposto al pubblico nel chiostro di San Salvatore in Lauro nel 1713 (doc. c83).

Se molti degli artisti incaricati avrebbero di nuovo lavorato fianco a fianco per i *Profeti* di San Giovanni in Laterano (1718), la presenza del più anziano e affermato Morandi con la sua "Vergine Santissima Maria" collocava il pittore in una posizione di rilievo rispetto agli altri colleghi.

In maniera disorganica, nel corso degli anni sono riemersi alcuni degli *Apostoli* Ottoboni. Tre di questi, le opere di Trevisani (*san Pietro*), del Garzi (*Simone*) e del Grecolini (*Taddeo*), sono nella Pinacoteca Vaticana (figg. 412-414). In quella collezione figuravano fino alla fine del XVIII secolo anche altri due quadri del gruppo, oggi perduti. Il mercato delle aste ha dato un decisivo apporto alla completezza della serie Ottoboni: quattro dipinti (il *San Matteo* del Passeri, il *san Filippo* di Giuseppe Ghezzi, il *San Giacomo Maggiore* di Melchiori e il *san Barnaba* del Pesci figg. 415-418) sono stati venduti da Christie's nel 2001 (Parigi, 22 giugno 2001, lotti 28-32); un quinto (*san Giacomo minore* del Poerson) è comparso invece più recentemente da Sotheby's (Londra, Sotheby's, 31 gennaio 2013, lotto 251, fig. 419).

⁵⁷⁵ G. DE MARCHI 1987, pp. 282-283; E. J. OLSZEWSKI 2004, pp. 88-90.

⁵⁷⁶ I pittori coinvolti nella serie sono: Francesco Trevisani autore del *Gesù* e del tondo con *san Pietro*, Luigi Garzi di quello con *Simone*, il Giovanni Antonio Grecolini del *Taddeo*, Andrea Procaccini di *sant'Andrea*, Giovanni Paolo Melchiori di *san Giacomo Maggiore*, Sebastiano Conca del *san Bartolomeo* e poi Benedetto Luti del *san Paolo*, Giuseppe Bartolomeo Chiari di *san Giovanni* e poi Pietro de' Pietri di *san Tommaso*, il francese Charles Poerson di *san Giacomo minore*, Giuseppe Ghezzi di *san Filippo*, Giuseppe Passeri di *san Matteo*, Michele Rocca di *san Mattia* e, infine, Girolamo Pesce di *Barnaba*.

XXIV.

San Francesco e sant'Antonio

VERSIONI: olio su tela, Roma, già San Pietro in Montorio, cappella della Madonna della lettera.

DATA: 1714.

BIBLIOGRAFIA: G. M. CRESCIMBENI 1720, p.227; L. PASCOLI 1730-6, p. 582; F. TITI ED. 1977, p.39; G. VASI 1760, p. 602; R. VENUTI 1767, p.417; E. PISTOLESI 1841, p.521; R. PENTRELLA 1984, p.56, 64-6.

I due quadri, risalenti insieme a quello di San Firenze agli anni tardi del Morandi⁵⁷⁷ vennero realizzati per la cappella della Madonna della Lettera in San Pietro in Montorio a Roma (fig. 420)⁵⁷⁸. Questa era stata eretta nel 1714 (inaugurata il 9 agosto) a seguito del trasferimento di un affresco (oggi variamente attribuito a Cristoforo Roncalli⁵⁷⁹, a Niccolò Circignani, il Pomarancio e a Giovanni Battista Leonardelli), che fiancheggiava una strada sul Gianicolo ed era considerato fonte di numerosi miracoli. Per volere di Clemente XI la *Madonna della Lettera* era così collocata nel secondo altare a destra della chiesa in Montorio, sostituendo sulla parete un dipinto pinturicchiesco con l'*Incoronazione della Vergine*. Il *San Francesco* e il *Sant'Antonio* del Morandi nascevano per accompagnare l'icona ai suoi lati. Le vicende dei due pendant, oggi perduti, seguirono a stretto giro la movimentata storia nella prima metà del XIX secolo della chiesa che li ospitava. Prima, tra il 1798 e il 1802⁵⁸⁰, e poi, tra il 1809 e il 1814, l'edificio fu pesantemente saccheggiato e privato di parte del suo patrimonio artistico, tra cui la *Trasfigurazione* di Raffaello che prese la strada della Francia. Nel 1849, al tempo dell'ultima difesa della Repubblica romana, fu addirittura bombardata⁵⁸¹. Fu in questa lunga difficile stagione che le opere del Morandi persero la loro originaria sede e furono sostituite da una coppia di angeli marmorei⁵⁸².

⁵⁷⁷ L'ipotesi di Daniela Gallavotti Cavallero, a margine dell'edizione critica delle "Vite" del Pascoli, che le tele non siano mai state concluse per la morte del pittore è priva di fondamento, smentita dalle citazioni contenute in varie guide di Roma (Filippo Titi, Erasmo Pistolesi, Ridolfino Venuti, Antonio Nibby). D. CAVALLERO in L. PASCOLI, p. 586, n. 25.

⁵⁷⁸ Sulla cappella: F. TITI ed. 1977 p. 39; E. LAVAGNINO 1930, p. 18.

⁵⁷⁹ A. VENTURI 1934, IX, VII, p.799.

⁵⁸⁰ E. LAVAGNINO 1930, pp. 19-20.

⁵⁸¹ Nell'occasione della battaglia del Vascello, il 29 giugno 1849, il padre guardiano del convento descriveva la chiesa come "piena di cavalli addetti all'artiglieria" mentre dopo gli attacchi francesi dell'agosto seguente doveva concludere che "la parte meridionale della chiesa dove vi sono le migliori cappelle, porta le tracce di assai palle di cannone, ma specialmente la parte occidentale del coro e del convento sono state le più danneggiate". R. PENTRELLA 1984, pp. 56, 64-6.

⁵⁸² IVI.

La grafica. Giovanni Maria Morandi disegnatore

Il disegno è la prima, più spontanea manifestazione dell'ispirazione di un artista. Da quegli schizzi che si erano affastellati su carta dipendeva la buona riuscita del quadro finito. È per questo suo ruolo determinante nella prassi pittorica che alla grafica era riservato l'essere il primo approccio di un giovane all'arte, fondamentale occasione di studio e confronto con l'opera dei grandi maestri.

La pratica del disegno Giovanni Maria Morandi l'aveva probabilmente conosciuta al tempo della paggeria medica. In quel percorso formativo, un misto di scuola e servitù, il pittore aveva frequentato il mondo delle linee da una prospettiva molto tecnica, essendo previste nel programma di studi esercitazioni in campo architettonico e ingegneristico⁵⁸³. La costruzione di linee su carta aveva, quindi, acquistato una connotazione prettamente artistica solo qualche anno dopo, al fianco di un virtuoso del genere, Sigismondo Coccapani.

A Filippo Baldinucci che gli chiedeva notizie dei suoi incontri giovanili a Firenze, Giovanni Maria riservava una confidenza, ignota alle altre biografie, relativa proprio al suo alunnato presso il Coccapani. Il Morandi rievocava del suo antico maestro quella particolare passione per la grafica che gli era valsa il soprannome di "Maestro del disegno" [doc. a12]⁵⁸⁴. Il continuo sperimentare nuove forme espressive lo aveva condotto ad accumulare un piccolo tesoro di segreti del mestiere a lui solo noti, come l'uso di un particolare gesso "naturale di color di carne". Da quella predilezione per il mezzo espressivo era nato poi un "grosso libro", un catalogo in cui erano delineati animali di ogni specie, che aveva preso la strada dell'estero⁵⁸⁵.

L'incontro e la collaborazione con un artista così appassionato al disegno da trascurare la pratica pittorica fu determinante per il peso che Giovanni Maria Morandi riservò sempre alla fase disegnativa nel processo creativo. Questi fu un disegnatore raffinato e, memore di un altro dei suoi modelli fiorentini, Francesco Furini, che considerava il disegno un'elaborazione di per sé autonoma, sempre molto fedele alle prime prove della sua ispirazione⁵⁸⁶.

La quantità di testimonianze grafiche a noi note è davvero considerevole. Quasi tutte le sue pitture sono accompagnate da studi: da semplici schizzi e abbozzi disordinati a più compiuti disegni di

⁵⁸³ C. EVITASCANDALO 1598, p. 190; S. BERTELLI 2002, p.23.

⁵⁸⁴ F. BALDINUCCI 1681-1728, p. 132.

⁵⁸⁵ IVI, p. 135.

⁵⁸⁶ Racconta Filippo Baldinucci che, sollecitato a finire un quadro per l'Oratorio delle stimmate, Francesco Furini mostrò tutti i fogli preparatori dell'opera, spiegando: "Sappiate, padre mio, che allora io dico di aver finite le opere quando io ho finito questi". F. BALDINUCCI 1681-1728, p. 262.

presentazione, verso cui le opere finite dimostrano stretta dipendenza. Analizzare, ad esempio, il repertorio che accompagna l'*Estasi di san Filippo Neri* del Duomo di Siena oppure le *Marie al sepolcro* di Ariccia consente di seguire passo passo l'evoluzione delle idee del pittore. Singoli dettagli anatomici (*Studio per il putto che regge il cuore del santo*, Lipsia, Museum der bildenden Künste), oppure accenni al panneggio (*Studio di figura maschile seduta*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings) sono seguiti e perfezionati da elaborazioni di interi caratteri (*Studio per la Madonna*, Londra, Courtauld Institute of Art). Delineate le figure, il pittore attribuiva loro i rispettivi ruoli, variabili all'occasione: il san Filippo Neri prostrato al suolo, con le braccia spalancate e la testa allungata, interpreta le parti dei più vari personaggi sacri (san Ranieri nell'incisione di Antonio Taddei e san Gioacchino nel disegno del Wallraf-Richartz Museum di Colonia, per citarne due). Tutti gli uomini e le donne delineati dal pittore appartengono, infatti, a un consueto repertorio di idee. Nel caso del solito corteo di angeli che popola sempre la pittura sacra, la facilità del Morandi nella costruzione di scene paratattiche raggiunge il suo massimo. I puttini, sempre gli stessi, sono il comune denominatore di queste scene, variando solo nel numero.

Una volta consegnati i rispettivi personaggi ai singoli, questi sono chiamati sul palcoscenico che sarà cristallizzato con pennello e colori. Anche in questa fase di lavoro il Morandi appare un inventore molto conservativo. Intere scene o blocchi di figure si adattano al caso: il corteo celeste che appare nella pala del Duomo di Siena si ritrova così senza modifiche non solo nella versione grafica del dipinto (Londra, Florian Harb) ma anche nella *Visione di san Ranieri*, nell'*Apparizione celeste a quattro santi* e nella *Consegna della regola* (Parigi, Louvre, Département des arts graphiques).

Come per la produzione pittorica, possiamo immaginare che il Morandi fosse solito conservare nel suo atelier ricche testimonianze grafiche delle sue creazioni, utili a scopo educativo e ancora di più a facilitare il compito dei suoi "ghostpainter". Il pittore ritenne doveroso ringraziare i suoi allievi e collaboratori disperdendo tra di loro quel notevole repertorio di idee e motivi. A questo gruppo di fogli dovevano appartenere anche i diversi, spesso generici, disegni del pittore venduti in asta tra Settecento e Ottocento [docc. d1-d15].

A differenza che per il catalogo di dipinti, al Morandi disegnatore sono state riservate dagli studi maggiori attenzioni. Prima i saggi di Catherine Monbeig Goguel, pur limitati a un numero limitato di opere, e ancora di più gli articoli di Erich Schleier sono risultati determinanti ad incrementare il corpus di disegni del pittore, perfezionandone la conoscenza. Le opere rintracciate erano infatti tutte puntualmente legate dallo studioso tedesco al novero dei quadri noti del Morandi. Accomunate dal medesimo stile grafico (sanguigna, acquerello rosso, rialzato di biacca su carta avorio) e dall'appartenenza alla medesima fase creativa dell'artista, queste nuove attribuzioni gettavano nuova luce su un aspetto poco noto dell'artista. Emergeva, infatti, che questi non solo aveva un contatto quotidiano con i disegni dei grandi maestri per stimarne il valore, notizia confermata da decine di lettere

e documenti, ma che le sue stesse opere erano raccolte in album destinati alla vendita. È il caso di un volume del cosiddetto album Rensi (Lipsia, Museum der bildenden Künste), una raccolta di studi anatomici la cui attribuzione al Morandi spetta proprio allo Schleier.

In considerazione della grande quantità di quadri ancora ignoti, non stupisce che sia considerevole il numero di disegni privi di un corrispondente dipinto. Nel corso delle ricerche questa lacuna è stata in parte colmata con l'identificazione di opere come la *Sacra conversazione con santi* del Duomo di Cortona dal disegno analogo del Fine arts Museum di San Francisco, il *Martirio di santa Caterina d'Alessandria* (Vercelli, Meeting art, 14 aprile 2012, lotto 606) dalla versione preparatoria di Colonia (Wallraf-Richartz Museum), il *Cristo nel Getsemani* (Rotherham, Clifton Park Museum) dallo studio dell'Istituto nazionale per la grafica di Roma e, infine, l'*Incoronazione della Vergine* di Segni, attribuibile ora all'allievo Odoardo Vicinelli, ma ispirata a un modello disegnato dal Morandi (Vienna, Albertina Museum).

Una delle specialità del pittore, almeno a sentire Lione Pascoli, erano i ritratti alla macchia. La totale assenza di testimonianze figurative rende questo capitolo ancora tutto da scrivere. Poco convincenti sembrano le attribuzioni al pittore del *Ritratto di Alessandro VII* del Nationalmuseum di Stoccolma (fig. D47) e anche il *Ritratto di uomo* del Teylers Museum di Haarlem (fig. D48). Non spicca nemmeno il *Ritratto di Innocenzo XII* del British Museum (fig. 306). La modesta fattura del ritratto, ispirato a un modello del Morandi, suggerisce sia una copia di bottega⁵⁸⁷.

Un breve cenno merita in ultimo l'incisione con *Cristo e la Samaritana al pozzo* (fig. D1). Adam von Bartsch la attribuiva al Morandi, identificandola come la sua unica incursione nel campo dell'incisione [doc. d17]⁵⁸⁸.

Si offre di seguito una campionatura del catalogo grafico di Giovanni Maria Morandi, con particolare riferimento ai disegni rimasti fuori dalla sezione del Catalogo perché privi di un contraltare dipinto.

Catalogo dei disegni

D/001. *Morte di San Francesco Saverio sulla spiaggia di Goa*, 310x211 mm, matita e inchiostro nero su carta bianca, Chatsworth, Devonshire collection, inv. nr. 637, fig. D2.

Il disegno proviene dalla collezione di Sebastiano Resta. A lui spettò quindi la vendita del foglio e la sua circolazione sul mercato artistico europeo fino a che nel 1717 questo giunse nelle proprietà del duca di Devonshire⁵⁸⁹. La scena è ritagliata intorno agli ultimi istanti di vita del missionario e deve molto alla composizione di analogo soggetto ideata da Giovanni Battista Gaulli in Sant'Andrea al Quirinale.

⁵⁸⁷ N. TURNER 1999, I, n. 236.

⁵⁸⁸ A. VON BARTSCH 1985, XLVII, pp. 85-6.

⁵⁸⁹ M. JAFFÈ 1976, p. 277.

Rispetto a quella il Morandi circonda il santo spirante, aggrappato al crocifisso in entrambe le versioni, di figure in atto di assistenza, come nella pala di Santa Maria della Pace. L'episodio è meticolosamente descritto nella sua ambientazione con un cenno alla natura esotica della spiaggia indiana e alla capanna in cui san Francesco morì.

D/002. *Ercole nel giardino delle Esperidi*, 260x319 mm, sanguigna rossa con rialzi di biacca su carta bianca, Cambridge, Fitzwilliam Museum, inv. nr. 3060⁵⁹⁰, fig. D3.

Questo studio appartiene alla piena maturità del Morandi, confrontabile per stile grafico a gran parte dei fogli pubblicati da Erich Schleier nel 1992. Se del Morandi autore di soggetti profani si conosce ben poco, le sue opere grafiche compensano questa lacuna. Il profilo muscoloso di Ercole, delineato di spalle, è confrontabile con figure analoghe nella *Predica di san Francesco di Sales* e ancora di più nel *Riposo dalla fuga in Egitto* della collezione Sforza Cesarini. La fisionomia della donna di fronte a lui ha la regolarità classica della *Vergine in visita a sant'Elisabetta* in Santa Maria del Popolo. Guardando al resto della composizione ci si accorge che sarebbero innumerevoli i confronti possibili con soluzioni simili adoperate altrove dal pittore. Mi limiterò a segnalare invece un dettaglio di sentimentalismo ai piedi dell'eroe mitico: un puttino si accorge della pelle di leone che Ercole indossa e si sporge per toccarne un brandello.

D/003. *Tancredi che battezza Clorinda*, 25,1 x 30,5 cm, sanguigna rossa e matita nera con rialzi di biacca su carta bianca, Norfolk, Chrysler Museum of art, inv. nr. 50.49.19, fig. D4.

L'accuratezza con cui il pittore delinea la scena tassesca rende chiaro il grado di autonomia che era solito riservare alla fase creativa delle sue opere. La testa della guerriera, vista da sottinsù, richiama santa Caterina d'Alessandria, anche lei prossima alla morte nel disegno di Colonia (Wallraf-Richartz Museum). Giocando sul contrasto cromatico tra il rosso dei contorni e la trasparenza della biacca il pittore suggerisce lo scorrere dell'acqua battesimale. Di contro il panneggio del manto di Tancredi mantiene la consueta rigidità, bloccato com'è a mezz'aria. Fedele alla versione letteraria della "Gerusalemme liberata", il Morandi immerge l'episodio nella natura. Un fila di alberi fa da sfondo ai protagonisti; in secondo piano si trova invece un cavallo, rivolto anche lui alla scena.

D/004. *San Pietro Nolasco riscatta la libertà di schiavi cristiani*, 25,6x33,6 cm, sanguigna con rialzi di biacca su carta bianca, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv nr. RF 53020, fig. D5.

Il soggetto dello studio, rimasto generico nelle varie pubblicazioni a esso dedicate⁵⁹¹, è probabilmente da identificare in un episodio della vita del francese Pietro Nolasco (1189-1256). Questi dedicò tutta la sua

⁵⁹⁰ M. JAFFÈ 1976a, n. 25.

esistenza allo scopo di liberare i cristiani rimasti schiavi dei Mori e per questo fondò pure un ordine, i Mercedari. La scena rappresenta, infatti, un religioso nel tipico abito che l'iconografia attribuisce al santo, in atto di consegnare una grossa somma di denaro a un gruppo di orientali in veste alla turca. Nel margine destro una coppia di schiavi incatenati assiste inerte alla scena. Il primo di loro, delineato a tutta figura, pare un omaggio esplicito a uno dei quattro Mori di Pietro Tacca nel *Monumento di Cosimo I de' Medici* a Livorno. Identificando il protagonista del disegno in Pietro Nolasco, il cui nome entrò nel Martirologio romano per volere di Alessandro VII nel 1657, l'ipotesi avanzata da Catherine Monbeig Goguel che l'opera possa appartenere alla stagione giovanile del Morandi è da respingere. Si può altresì immaginare che questa sia una testimonianza preparatoria di un quadro perduto destinato a celebrare il santo francese al tempo di papa Chigi.

D/005. *Domine, quo vadis?*, 30,1x22 cm, sanguigna su carta bianca, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. nr. 1351⁵⁹², fig. D7.

Un'antica iscrizione a margine del foglio ne conferma la paternità. Il racconto dell'episodio è limitato alla riproduzione dei due interpreti principali. Appena accennata da poche linee si intravede sullo sfondo una facciata templare. La figura di Cristo è fortemente debitrice del *Cristo* scultoreo di Michelangelo in Santa Maria sopra Minerva. I due personaggi hanno in comune le pose delle braccia (una a reggere la croce, l'altra piegata e parallela al pavimento) ma anche il modo in cui è definito il nodo che chiude l'abito sul ventre. San Pietro è invece una figura perfettamente ascrivibile al repertorio ideale del Morandi. Si muove in punta di piedi, atteggia le mani in maniera estremamente delicata (confrontabile con l'*Annunciata* di Siena); le pieghe si affastellano con solchi profondi intorno al suo corpo.

D/006. *Studio di un paesaggio con colline e una città*, Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. nr. 10648⁵⁹³, fig. D6.

Lo studio è una rara, quasi unica, testimonianza del modo del Morandi di interpretare la natura. Il catalogo del pittore è così monopolizzato dalla figura umana che lo spazio destinato ad ambientazioni di contesto è sempre molto marginale. Questo disegno, parte dell'Album Rensi, può essere confrontato con i paesaggi di secondo piano di altre creazioni dell'artista come il *Riposo dalla fuga in Egitto* della collezione Sforza Cesarini e i *Ritratti di Claudia Felicità e Anna de' Medici* di Vienna.

⁵⁹¹ C. MONBEIG GOGUEL 2005, n. 436; A. FORLANI TEMPESTI 2007, pp. 3-26.

⁵⁹² C. MONBEIG GOGUEL 1981, n. 118-119; ID., 2005, n. 438.

⁵⁹³ E. SCHLEIER 1998, pp. 247-276.

D/007. *Scena di battaglia*, 27,9x21 cm, sanguigna con rialzi di biacca su carta bianca, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. nr. 1352⁵⁹⁴, fig. D8.

Un generale e due soldati di un antico esercito, perno della composizione, partecipano alla presa di una città fortificata. La concitazione del momento è del tutto cristallizzata nei moti bloccati delle figure. Come in altre creazioni dell'artista, la figura del generale in primo piano appartiene al suo immaginario ricco di statuaria antica. Questo sembra, infatti, una reinterpretazione del soldato di età romana, oggi nel fondo della Galleria Spada a Roma.

D/008. *Battesimo di san Francesco Saverio alle folle*, 34,9x47,6 cm, sanguigna con rialzi di biacca, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. nr. 14684⁵⁹⁵, fig. D9.

La composita scena contiene un interessante repertorio di pose, atteggiamenti, volti con soluzioni simili alla *Predica di san Francesco di Sales* di Modena. Tutto ruota intorno al gesto allocutorio del santo. L'accuratezza con cui essa è riprodotta lascia immaginare la sua appartenenza ad una fase avanzata di una perduta e non in altro modo documentata opera del Morandi. Spetta a Catherine Monbeig Goguel l'attribuzione del disegno al pittore.

D/009. *Scena di concilio ecumenico*, disegno a matita e carboncino nero su carta bianca, Londra, Royal collection, inv. RCIN 906713, fig. D10.

L'attribuzione di questo studio al Morandi conferma quanto il pittore prestasse cura alla realizzazione dei suoi lavori grafici. Come nel disegno con la corte di Clemente IX del Louvre, anche in questo la scena corale è caratterizzata nel dettaglio delle singole figure. In essa trovano spazio il papa, gli imperatori d'Oriente e d'Occidente e i due partiti contrapposti dei vescovi cattolici e dei patriarchi ortodossi. A sinistra uno di loro raccoglie l'attenzione dell'assemblea leggendo sopra un pulpito. La riunione gode poi della protezione divina: uno dei convitati vive un'esperienza estatica e riceve in visione l'illuminazione dello Spirito Santo. Il foglio proviene forse dalla collezione Albani.

D/0010. *L'apparizione della Madonna e di Gesù bambino ad un santo eremita*, disegno a matita nera e inchiostro su carta bianca, Londra, Royal collection, inv. RCIN 906775, fig. D11.

La costruzione in diagonale dell'apparizione, la forma a mezza luna del capo del santo (come negli studi preparatori del *San Filippo Neri* di Siena), il ricco modo di panneggiare le vesti della Vergine sono tutti elementi che trovano facili confronti con gli stilemi tipici dello stile grafico del Morandi. Il disegno proviene probabilmente dalla collezione del cardinale Alessandro Albani⁵⁹⁶.

⁵⁹⁴ F. ARQUIÉ-BRULEY 1987, p. 53; C. MONBEIG GOGUEL 1981, n. 118; ID. 2005, n. 439.

⁵⁹⁵ C. MONBEIG GOGUEL 1981, n. 120; ID., 2005, n. 440; ID. IN C. GAROFALO 2006, n. 97.

⁵⁹⁶ A. BLUNT, H. L. COOKE 1960, p. 523.

D/0011. *Studio per un Giovanni Battista*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 2229⁵⁹⁷, fig. D12.

Il disegno replica in piccolo la *Predica nel deserto* di Jacopo Chimenti nella cappella Gianni in San Nicola Oltrarno a Firenze. La riproduzione è limitata alla sola figura del Battista.

D/0012. *Studio per una santa Barbara*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 2736⁵⁹⁸, fig. D13.

Il soggetto del disegno deriva dalla *Santa Barbara* del cavalier d'Arpino in Santa Maria in Traspontina a Roma. Il pittore ritaglia per sé un piccolo spazio di libertà nel variare la resa del manto della santa, lasciato a mezz'aria per via dell'assenza dell'angelo che l'accompagna nella pala romana.

D/0013. *Studio di apostoli per un'Assunzione della Vergine*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 2739, fig. D14.

Come gli altri piccoli fogli del Gabinetto dei disegni di Firenze, anche questo è la copia di una non identificata *Assunzione della Vergine*. L'autore si concentra in particolare sul gruppo degli Apostoli, sorpresi e increduli al cospetto del sepolcro vuoto.

D/0014. *Morte di san Giuseppe*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, Inv. 2738, fig. D15.

D/0015. *Cristo cade portando la croce*, 20,0x15,7 cm, inchiostro nero su carta, Vienna, Albertina Museum, inv. n. 1022⁵⁹⁹, fig. D16.

D/0016. *Muzio Scevola davanti al re Porsenna*, 19,37x25,4 cm, sanguigna e carboncino su carta, Los Angeles, The Los Angeles County Museum of Art, fig. D17.

D/0017. *Ritrovamento di Mosè*, 258 x 368 mm, sanguigna su carta quadrettata, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. n. 4449⁶⁰⁰, fig. D18.

⁵⁹⁷ G. DE LUCA 2012, pp. 180-191.

⁵⁹⁸ IVI.

⁵⁹⁹ A. VON BARTSCH 1794, p. 55, n. 2; V. BIRKE 1992-7, p. 524.

⁶⁰⁰ E. SCHLEIER 1992, pp. 15-25.

- D/0018. *Adorazione dei pastori*, 312x233 mm, sanguigna su carta, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. n. 2073⁶⁰¹, fig. D19.
- D/0019. *La caduta di Satana*, 270 x 188 mm, sanguigna su carta, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. nr. Z 5115⁶⁰², fig. D20.
- D/0020. *San Carlo Borromeo in preghiera*, 408 x 300 mm, sanguigna con rialzi di biacca su carta, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. nr. Z 2105⁶⁰³, fig. D21.
- D/0021. *Il citarista Arione*, 225x235 cm, disegno a matita nera e sanguigna rossa con sbalzi di biacca, Londra, Sotheby's, 5 luglio 1993⁶⁰⁴, fig. D22.
- D/0022. *Centauro che suona una lira*, 201x294 mm, disegno a matita rossa con rialzi di biacca, Londra, Sotheby's, 5 luglio 1993⁶⁰⁵, fig. D23.
- D/0023. *Studio per un frontespizio con Allegoria*, sanguigna e penna nera su carta, New York, Isabel O'Neil studio⁶⁰⁶, fig. D25.
- D/0024. *Processione con musicisti e personaggi in costume*, 20,5x30,5 cm, disegno a matita nera acquerellata con sbalzi di biacca su carta, Londra, asta Christie's, 8 luglio 2008, lotto 49, fig. D24.
- D/0025. *Adorazione dei pastori*, 22x22,7 cm, sanguigna rossa su carta, New York, Sotheby's, 30 gennaio 2015, lotto 699, fig. D26.
- D/0026. *Latona trasforma i contadini in rane*, matita nera su carta, New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, Drawings, Prints, and Graphic Design department, inv. 1901-39-2829, fig. D27.

⁶⁰¹ E. SCHLEIER 1992, pp. 15-25.

⁶⁰² T. KETELSEN, C. ORTH (a cura di) 2015, pp. 49-51.

⁶⁰³ E. SCHLEIER 1992, pp. 15-25.

⁶⁰⁴ K. DE ROTHSCHILD, D. AARON 1993 n.13.

⁶⁰⁵ Sotheby's. *Old master drawings*, London, asta del 5 luglio 1993, p. 22 n. 29.

⁶⁰⁶ M. ALDEGA, M. GORDON 1990, n. 27.

- D/0027. Bottega di Giovanni Maria Morandi, *Apparizione della Madonna a vari santi*, 18 x 24,4 cm, inchiostro e acquerello su carta, Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum, inv. 1961.156, fig. D28.
- D/0028. *Sacra famiglia con agnello* (copia da Leonardo, *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino con l'agnellino*, Parigi, Louvre), 14,6 x 19,7 cm, sanguigna e carboncino su carta, New York, Doyle, 21 gennaio 2004, lotto 43, fig. D29.
- D/0029. *Ercole Farnese*, 31,3x20,9 cm, sanguigna su carta bianca, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. nr. 14242⁶⁰⁷, fig. D30.
- D/0030. *Personificazione della Fede*, 532x370 mm, gesso grigio lumeggiato a biacca, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. nr. Z 2163⁶⁰⁸, fig. D31.
- D/0031. *Studi per teste maschili*, 212x146 mm, sanguigna rossa su carta, Weimar, Museum der Klassik Stiftung, inv. KK 9056, fig. D32.
- D/0032. *Studi per putti*, 300x299 mm, sanguigna rossa su carta, Weimar, Museum der Klassik Stiftung, inv. KK 4419, fig. D36.
- D/0033. *Studi per corpo maschile morto*, 300x299 mm, sanguigna rossa su carta, Weimar, Museum der Klassik Stiftung, inv. KK 4419, fig. D32.
- D/0034. *Studi per panneggi*, 375x240 mm, sanguigna rossa su carta, Weimar, Museum der Klassik Stiftung, inv. KK 4420, fig. D33.
- D/0035. *Studi per gambe*, 212x146 mm, sanguigna rossa su carta, Weimar, Museum der Klassik Stiftung, inv. KK 9056, fig. D34.
- D/0036. *Studio di un putto*, Francoforte sul Meno, *Städelsches Kunstinstitut*, inv. n. 4220⁶⁰⁹, fig. D37.

⁶⁰⁷ F. ARQUIÉ-BRULEY 1987, p. 298; C. MONBEIG GOGUEL 2005, n. 435.

⁶⁰⁸ T. KETELSEN, C. ORTH (a cura di) 2015, pp. 55-7.

⁶⁰⁹ E. SCHLEIER 1998, pp. 247-276.

- D/0037. *Studio di un putto che reca un giglio*, Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. nr. 10528⁶¹⁰, fig. D38.
- D/0038. *Studio di due putti con libro aperto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. nr. 10629⁶¹¹, fig. D40.
- D/0039. *Studio di un putto con braccia alzate*, Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. nr. 10642⁶¹², fig. D39.
- D/0040. *Studio di una testa femminile*, Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. nr. 10652⁶¹³, fig. D41.
- D/0041. *Studio di un agnello*, Lipsia, Museum der bildenden Künste, inv. nr. 10654⁶¹⁴, fig. D42.
- D/0042. *Studio di putto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste, fol. 21⁶¹⁵, fig. D43.
- D/0043. *Studio di putto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste, fol. 32⁶¹⁶, fig. D44.
- D/0044. *Studio di putto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste, fol. 40⁶¹⁷, fig. D45.
- D/0045. *Studio per Madonna con bambino*, 126 x 119 mm, sanguigna rossa su carta, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. n. Z 2134⁶¹⁸, fig. D46.

⁶¹⁰ IVI.

⁶¹¹ IVI.

⁶¹² IVI.

⁶¹³ IVI.

⁶¹⁴ IVI..

⁶¹⁵ IVI.

⁶¹⁶ IVI.

⁶¹⁷ IVI.

⁶¹⁸ T. KETELSEN, C. ORTH (a cura di) 2015, pp. 34-7.

Intorno all'atelier del pittore

L'officina delle copie. L'importanza delle repliche nella prassi di bottega. Ad analizzare la produzione di Giovanni Maria Morandi nel suo complesso, risulta chiaro come la qualità delle sue creazioni sia alquanto discontinua. Un'altra peculiarità dell'artista risulta essere poi il fatto che ogni suo quadro porti con sé un discreto numero di copie e repliche di bottega, opere che troppo spesso hanno minato il giudizio sul reale valore dei suoi dipinti autografi. La verità è che la maggior parte delle opere rimasteci è frutto del lavoro dei suoi collaboratori. Un confronto con dipinti sicuramente autografi, decisamente differenti per qualità e per formato, rende evidente che il pittore fiorentino, titolare di una nutrita società di artisti, non sempre fu diretto realizzatore dei suoi lavori.

Si può far risalire l'inizio di questo *modus operandi* all'esordio romano. L'incontro con i Chigi fu per lui, infatti, un'importante occasione professionale ma anche l'introduzione ai meccanismi del mercato dell'arte. Prima di allora la sua pittura si era espressa in quantità limitate, esclusiva di una cerchia ristretta di clienti. Dover gestire la responsabilità delle immagini ufficiali del papa regnante, della sua corte e della sua famiglia cambiò a un tratto la sua prospettiva. Il pittore dovette così cercare fedeli aiutanti per rispondere alle esigenze della nuova clientela che, a partire proprio dai Chigi, sollecitava la realizzazione di una grande quantità di copie.

Basterebbero a chiarire la nuova situazione in cui il Morandi si trovò ad operare le vicende relative al *Ritratto di Flavio Chigi*. Ad appena un mese dall'acquisizione della porpora, questi commissionò al pittore un primo ritratto che ne immortalasse la nuova carica. L'allora cardinal nepote di Alessandro VII continuerà a chiedere nei decenni seguenti copie e repliche di quell'effigie, allo scopo di promuovere la sua immagine presso amici e familiari. Su sua richiesta, gli esemplari pagati al Morandi non erano tutti originali e autografi ma di qualità variabile, tarata forse sull'importanza dei destinatari del dono. Una nota di spesa del 1662 è esemplare della questione. In quell'occasione Morandi e bottega vennero investiti dell'incarico di realizzare addirittura otto tele di diversa grandezza: cinque completamente autografe, una ritoccata dal maestro e due copie di bottega, queste ultime destinate al cardinale Antonio Pignatelli e alla Biblioteca Apostolica Vaticana.

Il ritratto di Flavio, nell'economia della carriera di Giovanni Morandi, è solo un piccolo tassello di un mosaico più grande. Moltiplicare la storia di quell'effigie per molti dei personaggi ritratti dal pittore spiega quanto peso ebbe l'atelier nella sua storia professionale. A partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta il Morandi, che già aveva conosciuto le dinamiche collaborative di un'affollata bottega al

seguito del Bilivert, si pose così a capo di un'industria specializzata nel ritratto e nella pittura sacra, ricreando in via della Lungara quel contesto un po' caotico degli anni fiorentini⁶¹⁹.

La grande quantità di testimonianze figurative collegabili all'atelier del pittore, unita alle notizie fornite dall'inventario dei suoi beni, ci permette di ricostruire il suo modo di lavorare. Giovanni Maria Morandi non appartenne certamente alla categoria leonardesca di artisti che consideravano la pittura "scienza inimitabile" e doveva anzi condividere sicuramente il pensiero di Carlo Maratti che nobilitava la prassi delle copie ricordando come fosse "stilo de' primi pittori del mondo rifare di più di un quadro d'un medesimo pensiero, quando riconoscevano che era grato"⁶²⁰.

Il pittore era solito immettere sul mercato ogni testimonianza, grafica o pittorica, della sua attività creativa, tenendo per sé esemplari di riserva necessari per la creazione di ulteriori copie⁶²¹. Il prototipo ideato e, si presume in larga parte, realizzato dal titolare dell'azienda nasceva così accompagnato da un numero variabile di repliche. Queste potevano essere copie di bottega oppure copie "ritocche", una tipologia di opere che prevedeva un benché minimo intervento del pittore e per questo, stando al Bellori, era apprezzato tanto quanto un originale⁶²². Ne è una conferma una lettera del duca Salviati che, inviando una copia di bottega del ritratto di Clemente IX a Leopoldo de' Medici, sentiva la necessità di rassicurare il suo destinatario che l'opera aveva ricevuto qualche pennellata dal Morandi [docc. c28-c29]⁶²³.

Alcune volte le copie rispondevano a una precisa domanda del mercato. Nel caso dei ritratti gli inventari di diverse collezioni italiane stilati tra la fine del XVII secolo e l'inizio del secolo seguente confermano che era una prassi diffusa costruire moderne gioviane con ritratti di papi, cardinali e sovrani stranieri⁶²⁴. L'importanza dell'effigiato era senz'altro decisiva nel determinare la quantità di copie del ritratto da mettere in commercio. Se i casi del già menzionato Flavio Chigi e dello zio papa

⁶¹⁹ La bottega del Morandi è documentata dagli stati d'anime di Roma a partire dal 1682 e dal 1704 i documenti censiscono l'appartenenza al pittore di alcuni locali a fianco alla sua abitazione, con tre porte su strada, adibiti a quella funzione. F. PETRUCCI 2008, III, pp. 417-21; C. GRANATI 2007-2008, p. 17, n. 43.

⁶²⁰ La citazione è tratta da una lettera del 15 luglio 1673 e pubblicata in F. PETRUCCI 2011, pp. 111-133.

⁶²¹ Gli inventari della quadreria Sforza Cesarini, redatti tra Seicento e Settecento, elencano bozzetti del Morandi, repliche in piccolo di sue pale d'altare (C. BENOCCHI 2001, pp.101-128). L'album Rensi (Lipsia, Museum der bildenden Künste), una raccolta di studi grafici del pittore, testimonia la circolazione sul mercato anche dei suoi disegni (E. SCHLEIER 1998, pp. 247-276).

⁶²² G. P. BELLORI 1672, ed. 2009, p. 87.

⁶²³ P. BAROCCHI 2002, p. 868, n. 230, p. 905, n.245.

⁶²⁴ L'inventario del 1680 relativo alla quadreria del cardinale Mario Albizi documentava, ad esempio, il possesso delle effigi dei pontefici Chigi e Rospigliosi e dei principali esponenti delle loro rispettive casate ("Otto ritratti in tela da testa cioè de Pontefici Alessandro Settimo e Clemente Decimo, di tre cardinali, di don Mario, e di don Agostino Chigi, e don Camillo Rospigliosi, tutti senza cornici"). È interessante citare anche i casi del cardinale Luigi Omodei e del marchese Nari. Il primo, stando all'elenco della sua quadreria romana (1685), possedeva "sei quadri rappresentanti ritratti de' papi con cornice dorate, cioè papa Urbano Ottavo, Innocentio Decimo, Alessandro Settimo, Clemente Nono, Clemente Decimo e Innocentio Undecimo". L'inventario del 24 aprile 1697 menzionava nella collezione del secondo l'esistenza di "Sette teste ritratti de Pontefici Innocenzo X, Alessandro VII, e Clemente IX, Clemente X, Alessandro VIII et Innocenzo XI".

Le notizie d'inventario sono tratte dall'archivio online del "Getty Provenance Database".

sono di per sé esemplari, la questione acquisiva ancora maggiore risonanza quando si trattava dell'effigie di un personaggio che in vita, e ancora di più dopo la morte, era divenuto oggetto di devozione popolare. Morandi ritrasse diverse personalità di questo tipo: Giuseppe Calasanzio, Gregorio Barbarigo e Mariano Sozzini tra questi. La quantità di copie del ritratto di Innocenzo XI è, ad esempio, a dir poco indefinibile. L'entrata in gioco in questo caso anche di copisti estranei alla schiera dei più diretti collaboratori del pittore contribuiva, infatti, a un infinito moltiplicarsi e deteriorarsi degli esemplari.

Nella sezione dedicata al *Catalogo dei dipinti* si è dato conto della complessità della produzione pittorica del Morandi e, laddove possibile, si è integrata questa nel circuito artistico contemporaneo. Includendo tutte le testimonianze figurative (pittoriche, incise o scolpite che fossero) dei volti che posarono per il pittore, si è tentato così di delineare una rassegna iconografica quanto più completa delle interpretazioni che quei lineamenti suscitarono in artisti di vario genere. Volendo provare a trarre delle conclusioni generali, si può rilevare che i confronti tra pittura e scultura nel campo del ritratto cardinalizio sono stati particolarmente fruttuosi. Si citano, per limitarsi esclusivamente a quelli illustrati in questa sede, il busto del cardinale Francesco Albizi di Domenico Guidi e di Vincenzo Felici (fig. 17), e poi quelli di Alderano Cybo di Francesco Cavallini (fig. 156), di Girolamo Gastaldi di Girolamo Lucenti (fig. 163), di Francesco Barberini di Lorenzo Ottoni (fig. 165) e di Giovanni Battista De Luca di Bernardo Fioriti (fig. 223). Come appare chiaro, la bottega del Morandi concentrò il suo operato perlopiù su quadri di formato ridotto, ovvero in tela da testa (quindi, limitati alla parte superiore del busto). Sulla scorta dei confronti si potrebbe interpretare questa predilezione, evidentemente figlia di una concezione pragmatica dell'arte, con la volontà di offrire al pubblico un'alternativa di facile accesso rispetto ai più impegnativi busti scolpiti.

La realizzazione di copie non era limitata ai soli ritratti. Si conoscono anzi repliche di bottega in piccolo di quasi tutte le opere del Morandi (Santa Maria del Popolo, Duomo di Siena e Santa Maria dell'Anima). Queste, oltre che per la commercializzazione, potevano essere adoperate anche per esigenze molto personali. Il pittore destinò, ad esempio, una replica del *Transito della Vergine* alla famiglia Salviati, estremo atto di gratitudine per tanti anni di protezione; una copia del *San Filippo Neri* di Siena, invece, è conservata oggi nella sede dell'Oratorio romano. È da credere che con questo quadretto il pittore volesse ringraziare il padre Mariano Sozzini per l'aiuto offerto nella costruzione iconografica del dipinto. Il ciclo dei *Misteri del Rosario* di Montepulciano denota, infine, come la questione delle copie avesse assunto una sua sistematicità, in questo caso a scopo celebrativo, nell'ambito dell'atelier del pittore.

Quella del Morandi è una produzione largamente standardizzata. Nelle opere rimasteci si ripetono pedissequamente le stesse formule compositive debitamente variate e riadattate. Un episodio interessante di questo approccio paratattico alla tela è sicuramente quello relativo al ritratto di papa Clemente IX. Dopo averne delineato l'immagine da neoporporato, Giovanni Morandi si fece trovare

impreparato al mercato in occasione dell'elezione di Giulio Rospigliosi al soglio di Pietro. Sollecitato dai suoi clienti e, in primis dal papa, il pittore si era allora impegnato a dipingere il nuovo ritratto, sottoponendo Clemente IX a diverse sedute di posa. Lo scambio epistolare intercorso tra Jacopo Salviati e Leopoldo de' Medici menzionato prima, chiarisce in dettaglio queste vicende. Pressato dalle richieste e in attesa di completare il suo lavoro, che era rallentato dalla difficoltà di trovare il papa disponibile a riceverlo per gli ultimi studi, il pittore si decideva così a rispolverare una sua vecchia creazione. La copia del ritratto di Giulio Rospigliosi cardinale veniva per questo rielaborata e riadattata per il più importante ruolo del pistoiese e riacquisiva funzione di prototipo per una nuova serie di copie. Si conoscono così due differenti immagini di papa Clemente IX, entrambe incise e documentate da una nutrita quantità di esemplari, alcuni derivati dal ritratto cardinalizio, altri dalla seconda invenzione⁶²⁵.

Pietro Nelli. La figura meglio nota tra i collaboratori del Morandi è sicuramente quella del pittore Pietro Nelli (1671-1740)⁶²⁶. Nipote dello scultore Andrea Baratta, questi è documentato giovanissimo come “Pietro di Giovanni Nelli” in qualità di garzone di stalla del Morandi nel 1681. Da semplice inserviente il Nelli diventerà prima allievo dell'artista e, nel più consueto *cursus honorum*, il suo più stretto aiutante. Pietro Nelli fu l'artista su cui il Morandi pose maggiore fiducia, quello che considerò il più adeguato per eseguire un lavoro a suo nome. Quando soggiornò a Firenze, e si accorse di dover compiacere le richieste di molti committenti, fu il Nelli che mandò a chiamare “perché servir se ne voleva per alcuni ritratti ed altro che pensava dover fare alla corte”⁶²⁷. Pietro Nelli ricambierà largamente la stima goduta presso il suo maestro impegnandosi nella promozione del suo nome dopo la morte, attraverso un paio di ritratti e un decisivo contributo alle sue biografie⁶²⁸.

Pietro Nelli ereditò dal Morandi il buon nome presso la clientela cardinalizia, ritraendo almeno una quarantina di porporati, noti perlopiù grazie alle solite incisioni edite dai De Rossi⁶²⁹, ma anche la

⁶²⁵ Il ritratto di Innocenzo XII (si veda la scheda nella sezione del Catalogo dei dipinti) potrebbe essere oggetto di un discorso analogo. Antonio Pignatelli, infatti, fu insieme al collega pistoiese, l'unico prelato della Curia romana a posare per il Morandi sia da cardinale che da pontefice. Il pittore possedeva, quindi, di lui delle immagini di riserva in bottega, da sfruttare all'occasione. Come per quello di papa Rospigliosi, dell'opera del Morandi si conoscono due diverse incisioni, evidentemente testimonianze del lavoro del pittore in tempi diversi.

⁶²⁶ Su Pietro Nelli: N. PIO 1724 (ed. 1977), pp. 55, 123; L. PASCOLI 1730-1736 (ed. 1992), pp. 581-583; G. CAMPORI 1873, pp. 165-6; A. BUSIRI VICI 1982, pp. 81-87; F. PETRUCCI 2010, I, pp. 309-12; F. FEDERICI 2013, *ad vocem*.

⁶²⁷ L. PASCOLI 1730-6, pp. 581-583.

⁶²⁸ Per un quadro più completo del ruolo avuto da Pietro Nelli nella costruzione delle biografie del Morandi, e più in generale nella trasmissione della sua immagine ai posteri, si veda il capitolo della Fortuna critica.

⁶²⁹ Questo è l'elenco dei cardinali ritratti da Pietro Nelli così come emerge dalle serie incise dai De' Rossi: Francesco Acquaviva d'Aragona (1665-1725); Alessandro Albani (1692-1779); Annibale Albani (1682-1751); Marco Antonio Ansidei (1671-1730); Antonio Banchieri (1667-1733); Giberto Bartolomeo Borromeo (1671-1740); Niccolò Caracciolo (1658-1728); Carlo Collicola (1682-1730); Pier Marcellino Corradini (1658-1743); Ferdinando d'Adda (1650-1719); Thomas Philip Wallrad d'Alsace-Boussut de Chimay (1679-1759); Raniero d'Elci (1670-1761); Gianantonio Davia (1660 -1740); Carlo de Marinis; Benedetto Erba Odescalchi (1679-1740); Giuseppe Firrao (1669/1670 -1744); Antonio Saverio Gentili (1681-1753); Ulisse

predilezione presso la committenza nobiliare romana. Ricorrono così tra i suoi compratori i nomi dei discendenti di quelle personalità, a partire dai Salviati e dai Rospigliosi, che qualche anno prima avevano preferito il pennello del Morandi per eternare la propria immagine.

Il Nelli visse una felice stagione professionale al tempo del pontificato di Clemente XI Albani. Si datano a questa fase il ritratto del papa regnante, inciso da Girolamo Rossi (fig. B1)⁶³⁰ e lodato da Nicola Pio come “bello e somigliante”, e quelli di alcuni esponenti della sua famiglia come il fratello Orazio e i nipoti Alessandro e Annibale (figg. B2-B3). La soddisfazione per questi risultati trovò sfogo nell’*Autoritratto* del Nationalmuseum di Stoccolma (fig. B5), dove tra le mani tiene proprio l’immagine di papa Albani. Sulle orme del Morandi, il Nelli si affermò nella Roma di primo Settecento, quindi, quale specialista nel genere del ritratto (per lui poseranno anche Clemente XII Corsini e Benedetto XIV Lambertini, fig. B4), ma anche come autore di opere a tema sacro⁶³¹.

Pietro Nelli trascorse tutta la sua vita professionale in via della Lungara a Roma abitando, lo documentano gli stati delle Anime, prima presso il Morandi e poi dal 1708 in una casa a lui vicina (trasformata nel 1732 in Ospizio dei Pii Operai)⁶³². La circostanza è confermata da Nicola Pio che suggerisce l’acquisita familiarità tra allievo e maestro, spiegando come il primo fosse tenuto dal secondo come un figlio e che vissero “insieme ambedue felici”. Le notizie pubblicate nel resoconto biografico sono determinanti per la datazione della sua stesura. Parlando di un Morandi ancora vivente, questa è da collocarsi entro il 1717. La precisazione cronologica porta con sé un’altra interessante questione circa le prime opere indipendenti del Nelli, cronologicamente contemporanee a quelle tarde del Morandi.

Sebbene le fonti contemporanee gli attribuissero vitalità creativa e buona salute fino all’ultimo, è evidente che a un certo punto l’anziano pittore dovette abbandonare la guida della bottega e affidarne, almeno dall’inizio del secolo, la gestione a Pietro Nelli. In questa fase il più giovane collega si trovò

Giuseppe Gozzadini (1650-1728); Giovanni Antonio Guadagni (1674-1759); Giuseppe Renato Imperiali (1651-1737); Prospero Marefoschi (1653-1732); Carlo Maria Marini (1667-1747); Agapito Mosca (1678-1760); Fabio degli Abati Olivieri (1658-1738); Curzio Origo (1661-1737); Giovanni Patrizi (1658-1727); Vincenzo Petra (1662-1747); Lodovico Pico della Mirandola (1668-1743); Leandro Porzia (1673-1740); Angelo Maria Querini (1680-1755); Domenico Riviera (1671-1752); Antonio Francesco Sanvitale (1660-1714); Bernardino Scotto; Gregorio Sellari (1654-1729); Giovanni Battista Spinola (1681-1752); Nicola Gaetano Spinola (1659-1735); Giuseppe Maria Tomasi (1649-1713).

⁶³⁰ Il ritratto venne esposto al Pantheon per la festa dei Virtuosi del 1712, anno dell’ammissione del pittore alla congregazione. Dell’opera esiste anche una versione grafica conservata presso il Philadelphia Museum of Art. G. INCISA DELLA ROCCHETTA 1980, p. 33.

⁶³¹ Le fonti (Nicola Pio, Lione Pascoli e Filippo Titi) forniscono un dettagliato elenco delle opere pubbliche del Nelli. Tra queste si ricordano una perduta pala per la cappella di Santa Tecla nel complesso di Santo Spirito in Sassia, un dipinto (*Imbarco di santa Paola e sant’Eustochio per la Terrasanta*) per la cappella di San Girolamo in Sant’Onofro al Gianicolo, tre quadri per la chiesa di San Giuseppe a Tarquinia e un’*Annunciazione* sull’altare maggiore della cattedrale di Civita Castellana.

Non si hanno invece testimonianze dell’attività del Nelli quale pittore di paesaggi. Nel suo “Dizionario dei pittori”, Stefano Ticozzi lo definiva addirittura “il miglior paesista che abbia avuto l’Italia nel Diciottesimo secolo”. È probabile però che questo singolare giudizio nascesse esclusivamente per dare un senso alla notizia che Pietro Nelli fu il primo maestro di Francesco Zuccarelli. S. TICOZZI 1818, p. 319.

⁶³² F. PETRUCCI 2010, I, pp. 309-12.

quindi a gestire lo studio del maestro e in quello stesso contesto ad avviare un percorso autonomo. Le opere citate dal Pio (Santa Caterina a Magnanapoli, chiesa delle zitelle di Santo Spirito in Sassia, San Lorenzo in Borgo delle Scuole Pie) e i ritratti cardinalizi precedenti alla morte del Morandi (tra questi quelli di Alessandro Albani, di Francesco d'Acquaviva, di Ferdinando D'Adda e Giuseppe Imperiali), si accavallano e si confondono cronologicamente con quelle del maestro. Il tutto avviene però, data l'omogeneità di generi e tipologie (ritratti cardinalizi e aristocratici, pale d'altare), in una sostanziale continuità tra le due gestioni. Le opere del Nelli dovevano essere percepite come produzioni dell'industria creativa del Morandi, tanto quanto le opere dell'anziano maestro gli erano solo formalmente attribuite, ma realizzate da più giovani collaboratori da lui orchestrati. Rivolgendosi a Pietro Nelli per la creazione della sua effigie papale, Clemente XI coinvolgeva la bottega che dalla metà del secolo precedente si era specializzata nel genere del ritratto, l'atelier che aveva costruito l'immagine di quattro papi e decine di cardinali.

L'analisi di alcune delle opere di Pietro Nelli rafforza il senso di continuità stilistica e tecnica che questi dovette trasmettere alla clientela romana. Esemplare è la pala per la chiesa di Santa Caterina a Magnanapoli a Roma con *Cristo e la Madonna che consegnano il libro e l'abito vescovile a san Nicola di Bari* (olio su tela, 235x148 cm, fig. B6). Il dipinto è un pastiche quanto mai fedele al classicismo che Giovanni Maria Morandi aveva scelto come stella polare. La composizione, costruita in diagonale, richiama alla mente molte delle pale d'altare del maestro fiorentino e in particolare quella del Duomo di Siena: il san Nicola pare un alter Filippo Neri e così numerosi sono i rimandi e le citazioni nel corteo di angioletti che lo accompagna.

La "fiorita scuola di pittura del cavalier Morandi". Gli allievi. Oltre che industria creativa, la bottega del Morandi fu anche luogo di educazione. La capacità di divulgare e trasmettere il proprio sapere attraverso una studiata pratica didattica, la fondazione di una scuola, il talento nell'instaurare un buon rapporto con gli allievi sono tutte virtù che concorrevano a delineare il profilo di un buon pittore. Bellori ne vedeva il "contrasegno di un fecondissimo ingegno"⁶³³. Non è quindi privo di significato che tutte le biografie del pittore evidenzino la quantità e qualità di allievi usciti da quel percorso formativo. "Molti professori di pittura" escono dalla "fiorita scuola tenuta in Roma dal cavaliere Giovanni Maria Morandi" scrive Carlo Giuseppe Ratti. Continuando ad affidarci alla testimonianza dello scrittore genovese, questi racconta di come il Morandi fu "non solo espertissimo nel dipingere e indefesso nel disegnare, ma eziandio d'indole sommamente amorosa e cordiale. Ei riguardava i suoi discepoli quai propri figliuoli; e ben dimostrollo in sua morte, avendoli lasciati eredi del suo nobile Studio"⁶³⁴.

⁶³³ G. P. BELLORI 1672 (ed. 2009), p. 85.

⁶³⁴ R. SOPRANI, C. G. RATTI 1769, p.276.

La composizione dell'ambiente di lavoro del pittore è utile per comprendere l'istruzione da lui somministrata. Ancora dal Ratti sappiamo che esso era fatto “d'ottime carte stampate, di bellissimi disegni, di superbi modelli in gesso, e di altri preziosi arredi spettanti alla sua professione”⁶³⁵. Più dettagliato poi è il resoconto offerto dall'inventario dei suoi quadri, un catalogo minuzioso degli artisti che il pittore doveva portare ad esempio ai suoi studenti. Le copie dei grandi maestri del passato, dislocate nell'area di lavoro dei discepoli (composta da 16 sedie, 22 sgabelli e due tavolini), possono essere messe in relazione con la didattica dell'artista, tesa a educare i suoi allievi a quegli stessi modelli pittorici a cui lui aveva guardato da giovane. Il pittore indirizzava così l'attenzione dei propri studenti ai classici *exempla* pittorici fondativi della scuola romana, attribuendo a Raffaello un ruolo principale⁶³⁶, insieme al Correggio⁶³⁷ e alla tradizione veneta (Tiziano⁶³⁸, Tintoretto⁶³⁹ e Veronese⁶⁴⁰). Ai grandi padri della tradizione figurativa dell'Urbe il Morandi aggiungeva poi quelli dei loro più geniali seguaci, Annibale Carracci⁶⁴¹ e la prima generazione dei suoi allievi, Guido Reni⁶⁴², Francesco Albani⁶⁴³, Giovanni Lanfranco⁶⁴⁴ e Guercino⁶⁴⁵. Non mancavano poi copie di Rubens⁶⁴⁶, di Nicolas Poussin⁶⁴⁷ e di Pietro da Cortona⁶⁴⁸ e grande era lo spazio attribuito anche alla pittura di genere⁶⁴⁹.

Il portato dell'insegnamento del Morandi non fu limitato ai soli pittori cresciuti al suo fianco ma si estese anche agli artisti che frequentavano le lezioni che tenne nell'Accademia di san Luca. Il pittore divenne così, negli anni della maturità e della vecchiaia, un punto di riferimento per tanti giovani che volevano introdursi alla sua professione. La ricorrenza del nome del Morandi accanto a quello del Maratti nella antologie di vite di pittori pubblicate a inizio Settecento lascia intendere che questi fossero i maestri romani più ricercati dagli artisti di provincia in cerca di educazione. In diverse occasioni poi il direttore dell'Accademia di Francia, Mathieu de la Teuliere chiese al Morandi pareri sulle doti di giovani

⁶³⁵ IBIDEM.

⁶³⁶ doc. b52: *Galatea* (n. 170) e *Trasfigurazione* (n. 194).

⁶³⁷ doc. b52: *Madonna*, (n. 11, 32, 88, 136, 167), *Madonna, san Gregorio e san Giovanni Battista* (n. 97), *Madonna e santa Caterina* (n. 101), *Maddalena* (n. 138), *Leda e il Cigno* (n. 147-148), *Natività* (n. 205).

⁶³⁸ doc. b52: *Baccanali* (n. 46), *Madonna e Santi* (n. 3-4), *Cristo* (n. 135), *Martirio di san Pietro martire* (n. 44), *Miracolo del marito geloso* (n. 45), *San Giovanni Battista nel deserto* (n. 55), *Ganimede* (n. 57).

⁶³⁹ doc. b52, n. 65-6, 85-7.

⁶⁴⁰ doc. b52, n. 238, *Cena in casa del Fariseo* (n. 81), *Adorazione dei magi* (n. 112).

⁶⁴¹ doc. b52: *Madonna con Gesù Bambino* (n. 70), *Ritratto* (n. 71), *Madonna con san Francesco* (n. 89, 98), *Domine, quo vadis?* (n. 108), *Samaritana al pozzo* (n. 110), *San Francesco* (n.112), *Santa Margherita* (n. 87).

⁶⁴² doc. b52: *Madonna e Santi* (n. 52, 91), *Madonna* (n. 81, 109), *Tradimento di Giuda* (n. 134), *Erodiade con la testa del Battista* (n. 137)

⁶⁴³ doc. b52: *Battesimo di Cristo* (n. 126).

⁶⁴⁴ doc. b52: *Navicella di san Pietro* (n. 2), *Cristo in croce* (n. 90), dettaglio da cupola (n. 192).

⁶⁴⁵ doc. b52: *Martirio di santa Petronilla* (n. 203).

⁶⁴⁶ doc. b52: *Madonna e Santi* (n. 94-95, 99), *Venere e Marte* (n. 220).

⁶⁴⁷ doc. b52, n. 22-3.

⁶⁴⁸ doc. b52, n. 128, 221-3.

⁶⁴⁹ doc. b52: Pier Francesco Mola (n. 25, 51, 242), Bartholomeus Breenbergh (n. 18, 36-39), Adriaen van Kabel (n. 5-6, 36-39).

pensionanti francesi, di cui il pittore visitava spesso gli studi, e sul prezzo di opere da acquistare per Parigi, attribuendo grande affidabilità al suo giudizio⁶⁵⁰.

In una lettera del 1691, il pittore raccontava che lo scultore Andrea Peracca aveva chiesto ospitalità nel suo frequentato studio prima per il modello in terracotta di un suo *Crocifisso* (realizzato per la sagrestia di San Martino ad Alzano - Bergamo) “acciocchè potesse farlo vedere a tutti li più periti e di maggior concetto, perché dicano il loro parere” e poi per la sua traduzione in marmo [doc. e1]⁶⁵¹.

Ebbe questo tipo di rapporto col Morandi anche il pittore Angelo Massarotti (1654-1723). Dopo aver realizzato una copia della *Battaglia di Costantino* delle Stanze Vaticane, poi tradotta anche in stampa, decise di sottoporla al giudizio del Morandi e di Giovanni Battista Gaulli, “primi d’allora pittori di Roma”. I due giudicarono, stando al resoconto di Giambattista Zaist, “che niun professore italiano era giunto pur anco a copiarla in modo sì acconcio e perfetto”⁶⁵². Il pittore ebbe modo di dimostrare la stima per il collega cremonese raccomandandone l’ammissione nell’Accademia di san Luca⁶⁵³.

Sono molti i pittori documentati tra la fine del Seicento e l’inizio del Settecento presso l’officina pittorica del Morandi. Se ne fornisce qui l’elenco:

- Odoardo Vicinelli (Roma 1683-1755) è tra gli allievi del Morandi più sensibili agli insegnamenti del maestro. Autore di pitture sacre dentro e fuori Roma, Vicinelli è documentato in bottega almeno dal 1706, indicato dai censimenti annuali come “il giovane pittore Odoardo”⁶⁵⁴. L’artista restò accanto al Morandi fino alla morte, tanto da essere uno dei beneficiari del suo testamento ed essere incluso dal Pascoli tra le personalità che meglio fecero onore alla sua scuola⁶⁵⁵. In effetti, a valutare le sue opere, lo stile del Vicinelli risulta fortemente debitore del classicismo accademico del Morandi. In lui si ritrova la stessa accuratezza nella costruzione di spazi simmetrici e una costante preferenza per bellezze regolari e irreali. Prova ne sono opere come la

⁶⁵⁰ A. DE MONTAIGLON 1887, I, pp. 228-9, 242-3; II, pp. 2-3, 275-6.

⁶⁵¹ La lettera è pubblicata in G. G. BOTTARI 1776, pp. 209-10.

⁶⁵² “(...) Fu questa nobilissima copia del giovin disegnatore compiuta con tal esquisito raffinamento, che fè restar attoniti al vederla Battista Gauli genovese, detto il Baciccia, e Gian Maria Morandi, fiorentino, primi d’allora pittori di Roma, candidamente affermando entrambi che niun professore italiano era giunto pur anco a copiarla in modo sì acconcio e perfetto. La onde gli si affezionarono in guisa più sollecita attenzione, ed allo stesso modo, per tal suo acquistato buon nome, giunse, a goder altresì della pratica famigliare dell’altro degno pittore anconitano Carlo Maratti da cui fu riguardato con occhio distintamente amoroso”. G. B. ZAIST, 1774, p. 106.

Sul Massarotti a Roma si vedano: C. BARCHIELLI 2004, pp. 70-78; ID. 2004(2005), pp. 225-235.

⁶⁵³ AASL, vol. 45, Congregazione del 7 settembre 1680, cc. 83v-84r.

Nel valutare l’influenza che Giovanni Maria Morandi ebbe sui giovani artisti italiani tra la fine del Seicento e l’inizio del Settecento è importante considerare la ricorrenza del suo nome e il riconoscimento di affinità stilistiche in studi dedicati a pittori come Sebastiano Conca, Antonio Franchi, Benedetto Luti, Volterrano, Onorio Marinari e Pompeo Batoni. M. JAFFÈ 1976, p. 17; A. M. CLARK 1980, p. 332; E. SCHLEIER 1992, pp. 15-25; S. BENASSAI 2010, p. 71.

Non meno significativo poi è il fatto che opere come il *Riposo* Pallavicini e le *Marie al sepolcro* di Ariccia siano state valutate in passato opere molte più tarde del tempo in cui Morandi operò, attribuibili ad artisti come Placido Costanzi. F. ZERI 1959, pp. 97-98 n.153; A. PÉREZ SANCHEZ 1962, p. 58; A. PÉREZ SANCHEZ, 1965, pp. 312-3.

⁶⁵⁴ F. EMANUELLI 1996, p. 256. Su Odoardo Vicinelli: G. CUCCO 1988, pp. 123-124; G. CENTRODI 1993, pp. 22-24.

⁶⁵⁵ L. PASCOLI 1730-36, p. 583.

Madonna addolorata con i simboli della passione (olio su tela, 250x150 cm, proveniente dalla chiesa di San Filippo Neri di Osimo, oggi nella Civica raccolta d'arte, fig. B9), il *Cristo crocifisso* in Santa Maria delle Grazie a Roma (olio su tela, 400x220 cm, fig. B7) e il *Cristo nell'orto del Getsemani* in Santa Maria in Monticelli (fig. B8)⁶⁵⁶. Quest'ultimo deve addirittura l'intera orchestrazione della scena ad un'opera del Morandi, il quadro di soggetto analogo del Clifton Park Museum di Rotherham e ancora di più alla sua preparazione grafica dell'Istituto nazionale per la grafica di Roma.

Al catalogo dell'artista occorre aggiungere una pala menzionata dalle fonti e considerata perduta. Mi riferisco alla "Coronatione della Vergine" di cui parla Lione Pascoli nella sua biografia, conservata "nella chiesa de' padri della Dottrina cristiana a Segni"⁶⁵⁷. Nella chiesa del Gesù della cittadina laziale, costruita nella prima metà del Settecento dai padri dottrinari, si trova ancora oggi sull'altare maggiore una pala dedicata al tema dell'*Incoronazione della Vergine Maria* (fig. B10). Il dipinto, catalogato come opera di anonimo pittore romano, non solo ben corrisponde allo stile del Vicinelli, ma è anche la trasposizione dipinta di uno studio considerato opera del Morandi. Si tratta di un disegno compositivo, fedelissimo alla tela, conservato nelle collezioni grafiche dell'Albertina Museum di Vienna (Inv. 1023, fig. B11).

- Paolo de Matteis (1662-1728). La fonte principale per la vita del pittore cilentano è la biografia di Bernardo De Dominici⁶⁵⁸, secondo la quale il giovane si trasferì a Roma in cerca di fortuna e qui, a furia di copiare le grandi pale d'altare esposte nelle chiese cittadine, avrebbe raggiunto il suo obiettivo incontrando la protezione del marchese Del Carpio⁶⁵⁹. Questi, "acciocche fusse bene istradato nella pittura con la direzione di un buon maestro, lo raccomandò a Giovanni Maria Morandi. (...) Con tal maestro adunque proseguì gli studi suoi e, col frequentare l'Accademia di san Luca, cercò di impossessarsi del nudo, oltre al disegnar le belle statue antiche". La notizia del breve alunnato del de Matteis presso il Morandi trova conferma anche

⁶⁵⁶ La produzione del Vicinelli si concentra principalmente a Roma. Qui il pittore lavorò nella chiesa di San Giovanni Battista dei Genovesi (*Transito di santa Caterina Fieschi e Santa Caterina in Gloria*), in Santa Maria in Monticelli e nella basilica di Santa Maria in Aracoeli. Fuori dall'Urbe dipinse per la cattedrale di Sermoneta (*Madonna con bambino e santi* oggi nel Museo Diocesano), per la chiesa di San Giovanni Battista a Jesi (*Annunciazione*, oggi nel Santuario delle Grazie) e per la chiesa di San Filippo a Ripatransone (*Transito di sant'Anna*). Se confrontato con gli elenchi dei biografi, il catalogo continua ad essere ancora incompleto. Tra i quadri non ancora identificati ci sono un *Transito di San Giuseppe* per Bagnoregio, una *Madonna con bambino e i santi Rocco e Sebastiano* per Sezze e tre tele per la Chiesa di San Girolamo di Palestrina.

Deve considerarsi come opera di bottega del Morandi, in quanto frutto della collaborazione di due esponenti di quell'atelier, il Vicinelli e Pietro Nelli, la decorazione di una cappella nella chiesa di dei Santi Gioacchino e Anna alle quattro fontane. Al primo spettava il quadrono sulla cupola con la Madonna del Carmine, il secondo invece era invece autore di due lunette dedicate a santa Rita e a santa Teresa. ROMA ANTICA E MODERNA 1750, II, p. 62.

⁶⁵⁷ L. PASCOLI 1730-36, p. 583.

⁶⁵⁸ B. DE DOMINICI 1846, pp. 314-5.

⁶⁵⁹ "Paoluccio De Mattei. Discepolo di Luca Giordano in Napoli, poi in Roma dal Morandi, poi fu in Napoli col viceré marchese del Carpio, poi in Francia, poi ripartì in Napoli". La nota di Sebastiano Resta è contenuta in M. EPIFANI 2006-7, p. 99.

in un'altra fonte, cioè Sebastiano Resta che nel manoscritto Lansdowne (Londra, British Library) elenca i due maestri del pittore, Luca Giordano e il nostro.

Sappiamo che Paolo de Matteis fu a Roma intorno ai primi anni '80 del Seicento, cioè in coincidenza con il periodo in cui il marchese del Carpio fu ambasciatore di Spagna a Roma, prima di assumere la guida del Vicereame di Napoli. In questi anni partecipò anche ai concorsi dell'Accademia di San Luca e nel 1682 vinse il terzo premio⁶⁶⁰.

- Domenico Bocciardo (1680-1746). Che il pittore abbia studiato presso il Morandi lo suggerisce il Ratti che dedica a lui un medaglione biografico, attribuendogli addirittura un posto di primo piano tra gli allievi del fiorentino⁶⁶¹. La notizia, confermata pure dall'elenco dei suoi collaboratori in calce al testamento del Morandi, è ripresa dall'abate Lanzi⁶⁶².
- Claude Charles (1661-1747). Il pittore di Nancy, destinato a diventare primo pittore del duca di Lorena e primo direttore dell'Accademia di pittura della sua città, venne inviato sedicenne a Roma dal duca per formarsi nell'arte della pittura e qui soggiornò per nove anni, intorno al nono decennio del secolo, studiando sotto la direzione del Morandi e del Maratti⁶⁶³.
- Francesco Zuccarelli (1702-88). Il fatto che avesse soltanto quindici alla morte del Morandi ha seminato dubbi tra gli studiosi circa il reale rapporto intercorso tra il maestro e il pittore di Pitigliano. In considerazione della natura di quella bottega e soprattutto del fatto che lo stesso Zuccarelli, all'inizio intenzionato a essere pittore di figure⁶⁶⁴ e poi paesaggista di successo, si diceva suo allievo⁶⁶⁵, la notizia ha però un suo fondamento anche se è improbabile che questi sia stato seguito direttamente dall'anziano pittore.
- Placido Celi (1649-1710). Il pittore messinese, dopo una prima formazione in patria sotto la guida di Agostino Scilla, si recò a Roma e qui, stando alle sue biografie, frequentò le scuole del Maratti e di Giovanni Maria Morandi⁶⁶⁶.

⁶⁶⁰ A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988, I, pp. 99-101.

⁶⁶¹ "Fra i molti professori di pittura che uscirono dalla fiorita scuola tenuta in Roma dal cavaliere Giovanni Maria Morandi fiorentino, merita il primo onore Domenico Bocciardo". G. RATTI 1769, II, pp. 276-78.

⁶⁶² "Non poco merito, specialmente in quadri storiati da camera, ebbe Domenico Bocciardo di Finale, scolare e seguace del Morandi, pittor di non molta invenzione, ma esatto e di belle tinte. In Genova è a San Paolo un suo san Giovanni che battezza le turbe, e quantunque abbia fatte per lo Stato migliori tavole, pur basta per rispettarlo". L. LANZI 1834, V, p. 293.

⁶⁶³ A. CALMET 1834, p. 165.

Sulla formazione presso il Morandi e Maratta di Claude Charles, che dopo il periodo romano andò a Parigi e poi dal 1688 operò di nuovo a Nancy, si vedano: M. BRYAN 1886-1889, p. 265; M. G. MICHAUT 1895, pp. 108-65 (111); N. JEFFARES 2006, *ad vocem*.

⁶⁶⁴ Appartengono a questa stagione giovanile dello Zuccarelli un paio quadri conservati nel Museo della città di Chiari, in provincia di Brescia: *San Girolamo Emiliani con orfanelli e Vergine in gloria con Cristo*.

⁶⁶⁵ SERIE DEGLI UOMINI..., XI, 1775, p. 148.

Su Francesco Zuccarelli: U. BALDINI 1961-1963, III (1963), pp. 351-357; A. MORASSI 1960, pp. 7-22; T. PIGNATTI 1992, pp. 385-398.

⁶⁶⁶ L. LANZI 1824, II, p. 364; F. SUSINNO 1960, p. 248.

- Giovanni Battista Marmi (1659-1686). Sono diverse le fonti a suggerire la notizia dell'alunnato del Marmi presso il nostro pittore. In particolare, Antonio Pellegrino Orlandi racconta di come il giovane artista fosse protetto dalla granduchessa Vittoria della Rovere e su sua raccomandazione fosse mandato a Roma “sotto le direzioni di Ciro Ferri e di Giovanni Maria Morandi, dove dal copiare le statue e pitture romane si perfezionò nel disegno”⁶⁶⁷.
- Francesco Conti (1681-1760). In cerca di affermazione, il pittore si recò a Roma nel 1699 dopo aver iniziato lo studio della pittura al fianco di Simone Pignoni. Resterà in città fino al 1705 forte di uno stipendio a vita concessogli dai marchesi Riccardi. A Roma, come suggeriscono i suoi biografi, frequentò gli studi del Morandi e di Maratti⁶⁶⁸.
- Antonio Buonfigli (1680-1750). Stando al resoconto del Gabburri il pittore “di anni 22 passò a Roma nella scuola di Giovanni Maria Morandi fiorentino, dove si trattenne per lo spazio di circa dieci anni”⁶⁶⁹.
- Gerardus Wigmana (1673-1741). Il pittore, che nel corso del suo soggiorno romano realizzò tante copie di Raffaello e che alla fine della sua vita scriverà un trattato sulla pittura contenente una sua autobiografia⁶⁷⁰, stette alla bottega del Morandi per tre anni a partire dal 1699⁶⁷¹.

Tra gli altri allievi del Morandi ricordati dalle fonti e di cui si sa poco altro possiamo ricordare: Filippo Albonico, Giovan Domenico Simonicca, Joseph Lieutard⁶⁷², Pierre Argenvilliers, Francesco di Lieto (1699-1704)⁶⁷³, Giovanni Malatesta⁶⁷⁴, Leonardo Siccardi⁶⁷⁵, “Enrico Regnau maltese”⁶⁷⁶.

⁶⁶⁷ A. P. ORLANDI 1719 p. 233; F. M. N. GABBURRI 1730- 1742, III, p. 1223.

⁶⁶⁸ F. M. N. GABBURRI 1730- 1742, II, p. 1007; O. MARRINI 1764-6, II (1766), n. XIII; F. BERTI 1998 (1999), pp. 30-42.

⁶⁶⁹ F. M. N. GABBURRI 1730- 1742, III, p. 1223.

⁶⁷⁰ G. WIGMANA, *Korte schets of denckebeeld, om tot een groote volmaaktheid in de schilderkonst te geraken, opgeteld door Gerardus Wigmana, in zijn leven berucht schilder, uit zijn eigen handschrift te zamen gesteld*, Amsterdam 1742.

⁶⁷¹ J. VAN DER MEER MOHR 1986, 4, pp. 48-52; H. J. RAUPP 2010, p. 486.

⁶⁷² I nomi dei tre pittori emergono dalla lista dei giovani studiosi presso l'accademia di San Luca del 1 gennaio 1664, indicati come scolari del Morandi. A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, I, pp. 189-90.

⁶⁷³ Si citano entrambi i pittori nell'elenco degli allievi del Morandi contenuto nel suo testamento [doc. ...].

Francesco di Lieto è registrato come “pittore napoletano” presso la casa del Morandi tra il 1699 e il 1704 dagli stati d'anime di Roma. F. PETRUCCI 2008, III, pp. 417-21.

⁶⁷⁴ Giovanni Malatesta ricorre sia nel testamento del Morandi, tra i beneficiari del suo patrimonio grafico che nei censimenti pasquali degli Stati d'Anime negli anni 1713-6. F. PETRUCCI 2008, III, pp. 417-21.

⁶⁷⁵ Il pittore, al fianco del Morandi nel 1717 (F. PETRUCCI 2008, III, pp. 417-21), vinse il primo premio nel concorso di pittura indetto dall'Accademia di san Luca nel 1716. G. GHEZZI 1716, p. 75.

⁶⁷⁶ Anche per questo sconosciuto artista il rapporto di alunnato col Morandi è confermato dagli Stati d'Anime di Santo Spirito in Sassia. F. PETRUCCI 2008, III, pp. 417-21.

Nel contesto dell'Accademia di San Luca

Giovanni Maria Morandi è stato per sessant'anni, dal 1657 al 1717, presenza attiva nel contesto accademico romano. Se rapide e poco significative sono le menzioni contenute nelle sue biografie⁶⁷⁷, la fonte più informata sull'argomento è risultata per molto tempo la storia dell'istituzione dell'abate Melchiorre Missirini, segretario dell'Accademia di San Luca nel secondo decennio dell'Ottocento⁶⁷⁸. Su questo testo, che paradossalmente dava tanto spazio a un pittore di cui l'autore dichiarava di non sapere niente, e sui documenti conservati in archivio a Roma, si basa il presente saggio⁶⁷⁹.

Nella sua storia il sodalizio fondato da Federico Zuccari aveva dato più volte segnali della propria debolezza e, con l'appoggio di un piccolo manipolo di artisti che ne aveva a cuore le sorti, faticosamente portava avanti la missione immaginata dal suo ideatore⁶⁸⁰. La ricorrenza del nome del Morandi nella classe dirigente dell'Accademia, a cui era stato ammesso nel luglio del 1657 [doc. f1]⁶⁸¹, lo ascrive sicuramente a questo gruppo di volenterosi. Nei sei decenni che videro il pittore intervenire al sodalizio, questi ricoprì varie cariche (censore, sindaco⁶⁸², consigliere⁶⁸³ e festaiolo⁶⁸⁴) e, a riprova della

⁶⁷⁷ "Avea anche molti de' primari pittori amici, co' quali conferiva e si consigliava; e vollero onninamente, tuttochè non se ne curasse, ammetterlo nella loro accademia". L. PASCOLI 1730-6, p. 579.

⁶⁷⁸ Su Melchiorre Missirini: F. LEONE 2009, pp. 119-133.

⁶⁷⁹ "Sulle tracce del Pascoli e d'altri Istorici, si può dire che Maria Morando, il quale fu posto in cima degli onori dell'Accademia romana nell'anno 1671, e già discepolo del Biliverte, sotto cui studiò in Toscana sua patria, fu buon pittore; e come che vago del colorire della scuola veneziana non fu men diligente nel romano disegno. Aggiunge il Ticozzi, che fu celebre pittore d'istorie e di ritratti, onde fu chiamato a Vienna a ritrarvi tutta l'imperiale famiglia e molti grandi di Germania. Parlava (nota il Pascoli) aggiustatamente, ed avea certa natural grazia e garbo, che pareva fatto a posta per guadagnarsi l'affetto altrui. Nulla di se presumea: più grande per questa sua moderazione d'animo, che non fu per la grandezza dell'opere che ha lasciato. E come abborriva ogni fasto, ogni fumo, ogni lode, ogni sorta d'onori sprezzava e bastavagli la gloria d'averli meritati. Il qual composto modo di vita dovria sempre proporsi per modello ad ogni cultore dell'arti amene, le quali ove sieno volte da alcuno alla superbia, vengono tradite nel loro fine e nel loro carattere". M. MISSIRINI 1823, p. 130.

⁶⁸⁰ V. GOLZIO 1929, p. 764; C. PIETRANGELI 1971, pp. 5-29; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1989-91, I (1988), pp. 1-6, 161-175; C. PIETRANGELI 1974; G. INCISA DELLA ROCCHETTA 1979; A. CIPRIANI 2004, pp. 325-9.

⁶⁸¹ Nel 1657 l'Accademia era retta dal pittore romano Filippo Gagliardi (1606/1608-1659). Nell'occasione dell'ammissione del Morandi, la congregazione dei pittori dell'Urbe accettò anche l'adesione di Guillaume Courtois, Gregorio Preti (fratello di Mattia), Gaspard Dughet e Antonio Raggi.

Il nome del pittore è presente in vari censimenti di accademici: nell'elenco stilato dal camerlengo Gregorio Tommasini per la raccolta delle donazioni in occasione della festa di San Luca del 1680 ("Lista de Signori Achademici che anno pagato la solita elemosina per la festa di San Luca nostro protettore dell'anno 1680", in A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1989-91, I, p. 182); nella liste degli artisti viventi nel 1675 (AASL, foglio volante negli statuti del 1675, Misc. Statuti, ad annum, in A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1989-91, I, p. 182) e nel 1702 (Nomi degl'Accademici di San Luca viventi in quest'anno 1702, AASL, Giustificazioni Concorsi I, a. 1702, n. 6, in A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-9, II, p. 10).

⁶⁸² AASL, vol. 45, Congregazione del 1 gennaio 1676, c. 31v; AASL, vol. 46, Congregazione del 1 gennaio 1676, c. 9r.

⁶⁸³ AASL, vol. 43, Congregazione del 23 dicembre 1672, c. 208v; AASL, vol. 46, Congregazione del 16 gennaio 1678, c. 18v; AASL, vol. 45, Congregazione del 16 gennaio 1678 cc. 53v-54r; Ivi, Congregazione del 1 gennaio 1679, cc. 63r-v; AASL, vol. 46, Congregazione del 1 gennaio 1679, c. 24v; AASL, vol. 46, Congregazione del 18 gennaio 1681, c. 18v; Ivi,

considerazione che gli era attribuita da più parti, più di una volta venne coinvolto nelle imprese collettive con cui si tentava di tanto in tanto di far collaborare i pittori dell'Urbe. Così avvenne per il quadro con la *Predica di san Giovanni Battista* donato al cardinale Gaspare Carpegna (1625-1714), in segno di ringraziamento per la consulenza offerta al tempo dei nuovi statuti del 1675 [doc. f2]⁶⁸⁵. Si immaginò un'opera che vedesse i pittori lavorare fianco a fianco ancora nei piani di decorazione della sala delle riunioni dietro l'abside della chiesa di San Luca⁶⁸⁶. I due progetti, il primo basato su un programma iconografico ideato da Giovanni Battista Passeri e risalente al 1669 e l'altro legato a un'idea esposta da Giuseppe Ghezzi nel 1695, erano accomunati dal fatto che ogni pittore avrebbe delineato una singola figura nell'ambito di una composizione a tema allegorico. Il Morandi avrebbe figurato nel primo caso la personificazione del Decoro⁶⁸⁷, nel secondo un'allegoria dell'Africa [doc. f3]⁶⁸⁸.

Raccontare la presenza del Morandi nel contesto accademico romano significa seguire un capitolo molto importante della storia dell'istituzione tra la seconda metà del Seicento e il primo Settecento. È possibile scorgere così nella biografia accademica del pittore molti degli ingredienti della crisi di quella congregazione. Questi la guidò due volte nel 1671 [doc. f4] e nel 1680 [doc. f5] ed in entrambi i principati si distinse per l'impegno nel tenerla viva ed efficiente⁶⁸⁹.

Congregazione del 24 aprile 1711, c. 124r; Ivi, Congregazione del 21 giugno 1712, c. 127r; AASL, vol. 46A, Congregazione del 21 dicembre 1713, c. 162.

⁶⁸⁴ *Festaiolo per Santa Martina*: AASL, vol. 45, Congregazione del 27 gennaio 1675, c. 4v; AASL, vol. 46, Congregazione del 16 gennaio 1678, c. 19r; AASL, vol. 45, Congregazione del 16 gennaio 1678, c. 55r; Ivi, Congregazione del 12 gennaio 1681, cc. 89r-v; Ivi, Congregazione del 15 febbraio 1682, c. 99v; Ivi, Congregazione del 20 gennaio 1686, cc. 125r-v; Ivi, Congregazione del 18 gennaio 1688, c. 139r; Ivi, Congregazione del 28 gennaio 1691, c. 148v; *Festaiolo per san Luca*: AASL, vol. 45, Congregazione del 4 ottobre 1675, c. 28r; Ivi, Congregazione del 2 ottobre 1676, c. 42v; Ivi, Congregazione del 10 ottobre 1677, c. 49v; Ivi, Congregazione del 2 ottobre 1678, cc. 59r-v; Ivi, Congregazione del 13 ottobre 1686, c. 130v; AASL, vol. 46, Congregazione del 3 ottobre 1686, c. 58v.

⁶⁸⁵ AASL, vol. 43, Congregazione del 26 settembre 1673, cc. 226v-227r; Ivi, Congregazione del 29 giugno 1674, c. 232v; AASL, vol. 44, Congregazione del 17 luglio 1672, c. 69v; Ivi, Congregazione del 20 novembre 1672, c. 80v; Ivi, Congregazione del 30 aprile 1673, cc. 90v-91v. Sul quadro Carpegna si vedano: G. De Marchi 1987, pp. 294-5. E. Debenedetti 1990, p. 21.

⁶⁸⁶ L'ambiente, inizialmente ideato da Pietro da Cortona, era stato poi realizzato sul progetto del Grimaldi approvato dal cardinale protettore Francesco Barberini nell'ottobre 1669. AASL, vol. 43, Congregazione del 27 ottobre 1669, c. 196r. Del ciclo decorativo e dell'assegnazione delle singole allegorie ai pittori si discusse nella riunione del 21 settembre 1670. AASL, vol. 44, cc. 58v-59r.

Se nel programma iconografico ideato da Giovanni Battista Passeri il Morandi avrebbe figurato il Decoro, ai suoi colleghi sarebbero state affidate rispettivamente la Poesia a Fabrizio Chiari, la Pittura a Charles Errard, la Scultura a Lazzaro Baldi, l'Architettura a Filippo Lauri, "Roma che consegna alla fama il libro con li nomi delli pittori" a Francesco Cozza, il Genio a Guglielmo Cortese, l'Imitazione a Luigi Garzi, l'Arte a Ciro Ferri, Mercurio a Carlo Maratta e l'Invenzione a Giacinto Brandi. Quattro pennacchi angolari con "prospettive e geroglifici" sarebbero invece stati dipinti dal Grimaldi. K. NOEHLES 1969, p. 113-4.

⁶⁸⁷ IBIDEM.

⁶⁸⁸ AASL, Giustif. Concc. I, 4bis, in A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1989-91, I, p.193-4.

⁶⁸⁹ Negli anni di governo il Morandi si distinse per la proposta di alcune importanti modifiche agli statuti (ad esempio, fissando l'età minima per l'ammissione a trent'anni) e per la scelta tra i suoi collaboratori di colleghi, come il Maratta (censore nel 1671 insieme a Giovanni Battista Passeri) e Giovanni Bonatti (censore nel 1680 insieme ad Ercole Ferrata), con cui doveva condividere affinità caratteriali e di gusto.

L'Accademia stentava a sopravvivere sia per problemi esterni ma soprattutto perché indebolita all'interno, innanzitutto dal disinteresse dei suoi iscritti. Capitava di frequente che le riunioni generali, come anche quelle segrete e accademiche, mancassero del numero legale minimo perché fossero valide. L'annullamento conseguente della seduta condannava la vita accademica ad una insopportabile condizione di trascuratezza. È per questo motivo che il Morandi, nel corso dei suoi due principati, intervenne in merito ai regolamenti perché la situazione potesse cambiare [doc. f6]. Le sue proposte non erano però volte a favorire un maggiore coinvolgimento degli artisti, ma ad allargare anzi le maglie degli statuti. La prima volta, nel 1671, si limitò a chiedere, e a ottenere a larga maggioranza, un sensibile abbassamento della soglia minima perché la riunione potesse essere produttiva. Questa prima deliberazione non dovette avere però i risultati sperati come dimostra un secondo intervento del pittore nel 1680. A leggere le relazioni risulta chiaro come la situazione dovesse essere percepita come particolarmente critica. Delle prime sei riunioni dell'anno, tre (18 febbraio, 30 giugno e 7 luglio 1680) erano mancate del numero minimo di partecipanti e in due casi la seduta, in rispetto dei regolamenti, era stata sciolta⁶⁹⁰. All'ennesima possibile convocazione invalida, il Morandi provò a risolvere l'annoso problema con una decisione quasi disperata, rendere influente il numero dei presenti nello stabilire la validità della riunione. Da allora in avanti, secondo la deliberazione proposta dal pittore e approvata dagli associati, perché una seduta dell'Accademia potesse tenersi sarebbe bastata la presenza del suo consiglio direttivo (il principe, il consigliere e un rettore), a prescindere dal numero di presenti [doc. f9]. L'indifferenza degli artisti per l'associazione che doveva rappresentarli si manifestava poi nella prassi frequente, per chi era eletto, di rifiutare il principato, ovvero la più alta carica in Accademia, dando spazio così a figure di supplenza, i vice principi. Il Morandi pure rifiutò in diverse occasioni la possibile rielezione. Lo fece alla fine del secondo principato, ad esempio, quando declinò l'invito di estendere la sua direzione anche all'anno seguente (“...pregato da tutti egli con ogni modestia ricusò l'honore e

Avendo facoltà di proporre l'ammissione di nuovi accademici d'onore, nel corso del suo secondo principato Giovanni Maria Morandi caldeggiò l'ingresso in Accademia di Pier Sante Fanti, maestro di cerimonie di papa e pittore dilettante (AASL, vol. 45, Congregazione del 13 ottobre 1680, c. 85r) e del duca Federico Sforza, marito dal 1673 di Livia Cesarini, imparentato ai Salviati (Francesco Maria Salviati è sposato con Caterina Sforza, sorella di Federico) e quindi appassionato collezionista della sua arte [doc. f7].

Come previsto sin dalla fondazione, il principe era tenuto a donare ai vincitori del concorso un disegno di propria mano o del materiale del lavoro. Al Morandi principe spettò l'acquisto dei premi per il concorso accademico del 1680. Giuseppe Ghezzi ricorda: “(...) si venne alla distribuzione de premij per mano del Signor Gio. Maria Morandi pittore, al presente nostro principe il quale a proprie spese distribuì alli giovani delle suddette classi in conformità della giudicatura et a proporzione del merito diversi toccalapis d'argento et ottone con molto decoro et applauso universale”. “AASL, vol. 45, ff. 87v e segg. in A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, I, p. 80.

Durante questo secondo principato, Giovanni Maria si fece promotore della richiesta dell'amico Lazzaro Baldi di ottenere un altare nella chiesa dei Santi Luca e Martina da dedicare a san Lazzaro pittore (“et intimò doversi accettare tal offerta per beneficio della nostra chiesa...”) [doc. f8] e accolse Carlo Barberini (1630-1704), di ritorno dalla legazione a Urbino, quale nuovo cardinale protettore dell'Accademia (“ad effetto di ringraziarlo dell'accettata protezione della nostra accademia”). AASL, vol. 45, Congregazione del 30 maggio 1680, c. 81r.

⁶⁹⁰ AASL, vol. 45, cc. 79v, 81v-82r.

volle assolutamente si desse il luogo a gli altri, conforme aveva fatto il suo antecessore”). Il pittore respinse l’investitura almeno altre due volte (1676⁶⁹¹ e 1679⁶⁹²) “a cagione delle molte occupazioni che (...) gli impedivano l’esercitio della carica”⁶⁹³. In realtà, come scrive Giovanni Mario Crescimbeni, “si fece in essa (nell’Accademia di San Luca) tal conto di lui, che pochi furono poi gli anni, ne’ quali non vi sostenesse alcuno officio”⁶⁹⁴. Risultò spesso il candidato più votato o tra quelli più gettonati alla carica di principe (1675, 1678, 1681, 1684, 1686)⁶⁹⁵ e se è vero che qualche volta rifiutò la guida ufficiale dell’Accademia, è anche vero che tantissime volte ricoprì il ruolo di vice principe reggente, sia per singole riunioni che per interi mesi. Nel conteggiare gli anni di governo accademico del Morandi, ai due anni ufficiali di principato vanno considerate quindi anche le tante volte in cui supplì la volontaria assenza del principe. Ciò si verificò, ad esempio, nel 1678 quando, essendo infermo il principe Charles Errard, questi fece sapere ai colleghi di volere il pittore fiorentino quale suo sostituto per un periodo di reggenza che durerà ben sei mesi, tra luglio e dicembre [doc. f10]⁶⁹⁶. Il Morandi sarà vicereggente ancora nel 1685 e nel 1686 per nomina di Giacinto Brandi⁶⁹⁷, spingendo Melchiorre Missirini a ritenere addirittura che per questi anni fosse principe⁶⁹⁸, e poi nel 1690 [doc. f11] e nel 1696⁶⁹⁹. Se da un lato considerare la frequente presenza del pittore nel governo dell’Accademia mette in evidenza la stima in cui era tenuto presso i colleghi, dall’altro ciò evidenzia come gli artisti romani non attribuissero particolare importanza a questa società, considerando prioritario l’esercizio della professione.

La stabilità dell’Accademia di san Luca non era però minata soltanto dall’interno. Nelle voci critiche contro di essa era frequente la denuncia per aver disatteso la missione originaria attraverso una gestione inadeguata. Il pessimo stato di conservazione del simbolo dell’Accademia, il quadro con *San Luca che ritrae la Vergine* ospitato sull’altare maggiore della chiesa dei santi Luca e Martina, era uno dei pretesti per

⁶⁹¹ AASL, vol. 45, Congregazione del 22 ottobre 1675, cc. 29r-v; AASL, vol. 46, Congregazione del 15 dicembre 1675, c. 8r.

⁶⁹² AASL, vol. 45, Congregazione del 28 novembre 1678, cc. 61r-v.

⁶⁹³ AASL, vol. 45, Congregazione del 2 dicembre 1685, cc. 124r-v.

⁶⁹⁴ G. M. Crescimbeni 1724, III, p. 224. Sulla prima edizione dei concorsi clementini si veda: G. GHEZZI 1702.

⁶⁹⁵ È nella lista dei candidabili nel 1659 (AASL, vol. 43, cc. 122v-123r, 125r-v), due anni dopo l’ammissione, prendendo 16 voti. Nel 1676 il pittore è ancora tra i dieci candidati al principato e con i suoi 19 voti risulta tra i primi cinque nella votazione finale (AASL, vol. 45, Congregazione del 9 novembre 1676, cc. 43r-v). Nel 1682 (AASL, vol. 45, Congregazione del 25 novembre 1681, cc. 94r-v) e nel 1684 (AASL, vol. 46, Congregazione del 10 gennaio 1684, c. 48r) è ancora tra i più votati.

⁶⁹⁶ Il pittore è vicereggente nelle riunioni del 17 luglio 1678 (AASL, vol. 46, c. 21r), 21 agosto (AASL, vol. 46, c. 21v), 2 ottobre (AASL, vol. 46, c. 22r), 28 ottobre (AASL, vol. 46, c. 22v), 12 novembre (AASL, vol. 46, c. 22v), 27 novembre (AASL, vol. 46, c. 23r) e del 4 dicembre (AASL, vol. 46, c. 23v).

⁶⁹⁷ AASL, vol. 45, Congregazione del 21 gennaio 1685, c. 120r. “Il signor Principe conoscendo che per le sue grandi occupazioni può avvenire che alcune volte non possa intervenire alle congregazioni, pertanto ha pensato di eleggere per suo Viceprincipe come elesse il signor Giovanni Maria Morandi con le facoltà necessarie”. AASL, vol. 45, Congregazione del 31 marzo 1686, c. 125v-126v.

AASL, vol. 46, Congregazione del 21 gennaio 1685, cc. 53r-v. Il pittore fu vicereggente nelle riunioni del 20 gennaio 1686 (AASL, vol. 45, cc. 125r-v), 20 febbraio (AASL, vol. 46, c. 55v), 27 febbraio (AASL, vol. 46, c. 56r), 21 marzo (AASL, vol. 46, c. 56r), 26 settembre (AASL, vol. 46, c. 61r), 2 dicembre (AASL, vol. 46, c. 55r), 21 dicembre (AASL, vol. 46, c. 59r).

⁶⁹⁸ M. MISSIRINI 1823, p. 147.

⁶⁹⁹ AASL, vol. 45, Congregazione del 30 maggio 1696, c. 164v.

attaccarla. L'opera era importante sia perché raffigurava il santo protettore dei pittori ma anche perché era ritenuta di Raffaello⁷⁰⁰. Discussioni sulle condizioni dell'icona si ripetono con regolarità nel corso del Seicento. Nel 1669, in particolare, il segretario denunciava: "Il quadro di san Luca (...) del divino Raffaello si è ridotto in cattivo stato di perdersi affatto se presto non si provvede et non si leva dall'altare maggiore della chiesa, dove ha molto patito et patisce per la continua humidità et aria, non vi essendo finestre". La situazione era complicata dal fatto che Pietro da Cortona, a suo tempo, aveva fatto fissare il quadro alla parete in modo che non si potesse più staccare. In questa occasione il Morandi venne incaricato insieme ai colleghi Giovanni Francesco Grimaldi e Giuseppe Chiari per trovare "il modo del rimedio di levare il quadro, et riportarlo nell'Accademia fintanto che sia sicuro il collocarlo di nuovo in chiesa su l'altare" [doc. f13]⁷⁰¹.

Gli statuti prevedevano per l'Accademia un ruolo di controllo sul mercato romano dell'arte, ruolo portato avanti con grandi difficoltà per la debolezza nel far applicare quelle regole. Su tutte, la questione più dirimente era sicuramente quella economica.

L'Accademia aveva legato, grazie alle concessioni contenute in una bolla emanata da Urbano VIII nel 1633, la sua sopravvivenza economica alla riscossione di tributi, al cui versamento erano tenuti non solo gli accademici ma anche i professionisti esterni al sodalizio attivi a Roma (pittori stranieri, artigiani e mercanti). La questione delle tasse, per molto tempo basate su donazioni di tipo volontario e strettamente collegata a quella degli statuti, era stata sempre tra le più problematiche nella storia dell'Accademia. Nel 1667 il principe Giovanni Francesco Grimaldi aveva addirittura provato a risolvere i problemi economici del sodalizio chiedendo ad ogni collega un'opera da vendere per raccogliere fondi⁷⁰². Alla luce di soluzioni del genere, si capisce come avrà buon gioco il pittore Ludovico David, autore alla fine del secolo di un testo polemico con i pittori di san Luca, nell'accusarli di malversazione dei legati lasciati da Girolamo Muziano e Federico Zuccari, a causa della quale il sodalizio sperimentava tale povertà da avere a malapena il denaro necessario per pagare i modelli di nudo⁷⁰³.

Due anni dopo l'iniziativa del Grimaldi, al tempo della direzione di Domenico Guidi, si erano levate le proteste dei non accademici, stanchi di sottostare alle regole e di contribuire economicamente ad un'istituzione a cui non potevano aderire⁷⁰⁴. La ribellione ai privilegi concessi da papa Urbano VIII cinquant'anni prima era giunta così a un punto di non ritorno. Fare appello da parte dell'Accademia alla

⁷⁰⁰ Sul *San Luca* di Raffaello e sulla copia di Antiveduto Gramatica si vedano: Z. WAŻBIŃSKI 1985, 12, pp. 27-37; S. VENTRA in A. CIPRIANI, V. CURZI, P. PICARDI 2014, pp. 191-198.

⁷⁰¹ In una successiva riunione, il 16 maggio 1677, Lazzaro Baldi e Giuseppe Bartolomeo Chiari furono deputati ad aggiustare l'icona raffaellesca, sottoposta anche all'opera di restauro del Maratta alla fine del secolo. AASL, vol. 45, Congregazione del 16 maggio 1677, c. 46v.

⁷⁰² M. MISSIRINI 1823, p. 123.

⁷⁰³ Ivi, pp. 154-6; N. TURNER 1976, pp. 156-185; N. PEVSNER 1982, p. 57.

⁷⁰⁴ Sotto il principato di Orfeo Boselli (1668), infatti, i mercanti d'arte erano stati espulsi dall'Accademia e privati quindi dei ricavi delle stime che potevano essere fatte solo dagli iscritti.

propria storia, al valore selettivo dell'istituzione, alla sua funzione di tutela era risultato inutile. Così era stato necessario l'intervento di papa Clemente X che aveva sensibilmente abbassato le tasse ai non accademici per venire incontro al loro malcontento⁷⁰⁵. La risoluzione del papa non dovette portare particolari benefici se già due mesi dopo, il 4 dicembre 1669, il cardinale protettore Francesco Barberini stabilì un'ulteriore riduzione dei balzelli. Si giunse ad un accomodamento soltanto nel febbraio del 1670 quando gli accademici concordarono su un condono per i morosi delle tasse.

Alla luce di questi fatti, una volta assunto il governo della congregazione, il Morandi cercò con diverse proposte di legge di risolvere l'annoso problema. Uno dei primi atti intrapresi nel 1671 fu quello di suggerire l'istituzione della figura di un esattore per riscuotere efficacemente le entrate della chiesa e dell'Accademia. Questi sarebbe stato designato al di fuori del contesto accademico e non più come avveniva tradizionalmente affidato al procuratore, "per non cumulare le fatiche sopra di uno solo". Alla fine l'assemblea approvò la proposta del Morandi, affidandogli il compito di scegliere la persona adatta a questo incarico e informarne poi i congregati nella successiva seduta [doc. f13]. È molto probabile comunque che l'operato dell'esattore proposto dal Morandi sarebbe stato limitato entro i confini dell'istituto. Lo dimostra un secondo disegno di modifica dei regolamenti risalente al 1678. In quell'occasione il pittore avanzò la proposta, infatti, di facilitare il lavoro dell'esattore stilando una lista completa dei soli associati "acciò ne facesse l'esattione"⁷⁰⁶.

In questa situazione, in cui gli accademici, quelli sinceramente convinti dell'importanza del ruolo dell'Accademia di san Luca nella gestione dell'arte a Roma, dovevano sentirsi sotto attacco, irrompe sulla scena la concorrenza francese. Nel 1661 l'Accademia reale di pittura e di scultura di Parigi, nata nel 1648⁷⁰⁷, era passata sotto il controllo del potente ministro di Luigi XIV, Jean-Baptiste Colbert, e da quell'istituzione si era creato nel 1666 un istituto satellite, l'Accademia di Francia a Roma. Gli artisti italiani, ancora sicuri del proprio primato culturale e figurativo, accoglievano i colleghi francesi tributando loro l'onore della guida del loro governo. Nel 1676 l'Accademia di san Luca elesse a suo principe addirittura un pittore lontano dall'Italia, Charles Le Brun. Questi, risiedendo a Parigi, scelse il direttore dell'Accademia francese a Roma, Charles Errard, quale suo rappresentante in città. La decisione era stata concordata tra tutti i consociati che, in blocco, e tra questi ci fu pure il Morandi,

⁷⁰⁵ M. MISSIRINI 1823, p. 128-9.

⁷⁰⁶ AASL, vol. 45 Congregazione del 28 ottobre 1678, c. 60r.

Alla necessità di reperire fondi per il sostentamento dell'Accademia va pure collegato un discreto numero di riferimenti a una personalità che fu molto vicina al pittore, il cantante Domenico Bellucci. Il Morandi, infatti, riuscì a ottenere per il computista di casa Salviati il mandato di esigere a Firenze i frutti dei luoghi di monte lasciati in eredità agli artisti romani dalla pittrice Giovanna Garzoni (muore tra il 10 e il 15 febbraio 1670). In un caso, nel maggio del 1681, fu lui in persona a recuperare i denari della società, in occasione di un soggiorno in patria altrimenti sconosciuto [doc. f15]. Sul testamento di Giovanna Garzoni: G. CASALE 1991, pp. 230-2, 238.

⁷⁰⁷ Sull'Accademia reale francese: L. VITET 1861; N. HEINICH 1993; P. LE LEYZOUR 2000; A. DERSTINE 2004; H. HAGER 1984, pp. 129-161.

rinunciarono al possibile principato⁷⁰⁸. In risposta alla nomina di Le Brun, gli artisti di Re Sole stabilirono di ricambiare affidando a un romano il posto di uno dei rettori del loro consiglio direttivo. Gli artisti selezionati durante una riunione del luglio 1676 erano tre pittori (Carlo Maratti, Giovanni Battista Gaulli e il Morandi), due scultori (Domenico Guidi ed Ercole Ferrata) e un architetto (Carlo Rinaldi). L'assemblea, dopo una lunga discussione, decise di non procedere a una selezione per voto ma per acclamazione scegliendo il Guidi [doc. f14]. È in questo periodo che prese piede sia a Roma che a Parigi l'idea di un gemellaggio tra le due accademie che avvenne nel 1677⁷⁰⁹. L'unica conseguenza pratica di quella unione fu la possibilità per gli artisti francesi di lavorare e concorrere a Roma e viceversa. Accademici come Maratti, Morandi e Guidi visitarono con frequenza gli atelier dei pensionanti francesi per valutarne i progressi⁷¹⁰.

Col passare del tempo i rapporti tra le istituzioni si raffreddarono, incrinati da voci di reciproca critica. Non è chiaro il motivo per cui ciò accadde ma, come hanno notato studiosi come Olivier Michel, negli anni Ottanta si interruppe bruscamente la collaborazione tra le due accademie⁷¹¹. Certamente ebbero il loro peso le tensioni politiche nei rapporti diplomatici tra Roma e Parigi, tra Innocenzo XI e Luigi XIV in merito alla questione delle regalie e al rifiuto del re di partecipare alla Lega Santa contro i Turchi.

Il confronto tra le due istituzioni doveva risultare però perso in partenza per l'accademia romana. Quella di Parigi era, infatti, a tutti gli effetti un regio istituto, finanziato dallo stato e al di fuori del quale era impossibile lavorare nel mondo dell'arte. La Francia aveva istituzionalizzato quello che a Roma era fatto disordinatamente e senza regole precise: non solo le tasse e il regime di monopolio sul mercato dell'arte, ma soprattutto la missione precipua di un'istituzione del genere, cioè educare e discutere d'arte. A Roma la riflessione sulle arti era rimasta marginale sin da subito, al punto che un anonimo osservatore era costretto a lamentarsi intorno al 1662 che le congregazioni accademiche si tenessero solo "per discutere del prete, del chierico, delle candele e del vino"⁷¹². Le fonti archivistiche sono decisamente poche di informazioni sull'esistenza di discussioni teoriche in accademia. Una consuetudine al riflettere sull'arte, anche se meno organizzata rispetto ai colleghi francesi, dovette comunque esistere anche a Roma. Nel primo statuto si definiva come fondamentale il ruolo che le discussioni sull'arte avrebbero avuto nella nascente compagnia; questo perché Federico Zuccari pensava che "la conversazione virtuosa [fosse] madre degli studi e fonte vera di scienza". Come racconta Romano Alberti, autore di una cronaca di questi primi anni di vita del sodalizio⁷¹³, il monito dello

⁷⁰⁸ A. CIPRIANI in O. BONFAIT 2002, p. 225.

⁷⁰⁹ A. DE MONTAIGLON 1878, II, pp. 68, 77, 89; A. DE MONTAIGLON 1887-1912, I (1887), pp. 59, 72; G. R. SMITH 1993; O. MICHEL in A. CIPRIANI, F. VALERIANI 1988-91, I, pp. 7-13.

⁷¹⁰ I. VALLETTA 1904, p. 73; F. BOYER 1950, pp. 117-132 (p. 118). Sull'argomento anche: A. CIPRIANI in O. BONFAIT 2002, pp. 223-228.

⁷¹¹ O. MICHEL in A. CIPRIANI, F. VALERIANI 1988-91, I, pp. 7-13; C. MICHEL in O. BONFAIT 2002, pp. 105-115.

⁷¹² AASL, Misc. Varia, A VI in A. Cipriani, E. Valeriani 1988-91, p. 2.

⁷¹³ R. ALBERTI 1604.

Zuccari non ebbe grande seguito tra i consociati. Mettendo insieme le notizie d'archivio e quanto già si sapeva si può però concludere che esistessero giornate dedicate ad attività di questo genere. Sappiamo, ad esempio, che in diverse occasioni (1673, 1675, 1678⁷¹⁴, 1680) si stabilì l'organizzazione di conferenze sopra le parti della pittura (invenzione, disposizione, prospettiva, proporzione dei corpi ecc.) che avrebbero avuto luogo ogni domenica ("fu risoluto di fare i discorsi sulle parti della pittura ogni domenica"⁷¹⁵).

La storia dell'Accademia di san Luca per principati del Missirini attribuisce al Morandi un ruolo decisivo per il recupero di questa come luogo di idee. Sulla base di documenti non rintracciati altrove, lo scrittore riferisce che nel 1671 questi favorì la rinascita del dibattito sulle arti affiancato dal Bellori, da lui confermato nel ruolo di segretario⁷¹⁶. Durante quell'anno Bellori si sarebbe impegnato per favorire il dibattito teorico e in particolare, per valorizzare il ricordo di Raffaello, organizzando conferenze sulle sue opere. "L'incuria dei suoi successori", come la chiama il Missirini, avrebbe causato la dispersione delle trascrizioni di queste discussioni.

Si possono trovare tracce dello scontro tra artisti italiani e francesi in un episodio tramandato dal segretario di Canova⁷¹⁷. Questo ebbe luogo nell'anno di principato dell'architetto Mattia de Rossi (1637-1695), 1681 [doc. f16]. In quei mesi, oltre agli statuti dell'Accademia francese e alle lettere di privilegi accordati da Luigi XIV, sarebbe giunto in dono alla società degli artisti romani il volume delle "Conferences de l'Academie royale de peinture et de sculpture" pubblicato da André Félibien nel 1669 e contenente le trascrizioni di sette conferenze tenute nell'Accademia francese, dedicate ad altrettanti

⁷¹⁴ Nel 1678 si organizzano delle discussioni sopra le "Parti della pittura sopra le quali si deve discorrere" e cioè "Invention, Disposition, Digradatione ovvero Prospettiva, Proportione de corpi, Muscoli, Lumi, ombre, riflessi, Espressiva, o vero attitudini delle figure, Idie, o fisionomie, et acconciature di teste, costumi e varietà di vestire, Decoro, Armonia, o vero digradazione de colori" AASL, Misc. Concorsi secolo XVII, ad annum in A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, p. 67.

⁷¹⁵ AASL, vol. 46, Congregazione del 5 maggio 1675, cc. 4r-v.

⁷¹⁶ "Si occupò molto il Morandi de' negozi accademici: ma ciò che più gli valse commendazione presso i posterì, fu ch'ei scelse in Segretario dell'accademia un uomo dottissimo, e leggiadrissimo scrittore intendo parlare del grande illustratore delle opere del divino Raffaello, del valente biografo d'insigni artisti Pietro Bellori. Era già il Bellori accademico, come ragionevol pittore; ma assunta la segreteria ben meritò assai più dello stabilimento; poichè rimise in credito le disputazioni delle cose dell'arti: ragionò con profonda dottrina, ed altissimi concetti più volte in accademia, e questa difese dall'imputazione onde era stata aggravata di non aver recato in quello splendore che meritava la memoria del Sanzio: poichè il Bellori nel discorrere li dipinti di questo angelo della pittura, ricercò, può dirsi, nel Paradiso le peregrine idee, che aveano adornato l'intelletto di tanto Maestro: e con sì fine immagini le rapresentò nello scritto, e con sì dolci, ed accomodate parole, che si parve gli ispirasse l'ombra stessa di Raffaello. Sembra che il Pascoli faccia credere ch'ei si disvogliasse della pittura per darsi interamente a questa artistica metafisica, ed anche alla poesia, e all'antiquaria. Male è ch'ei non fu scelto segretario a vita! E ben dovea l'accademia con ogni mezzo di blandimento persuaderlo; che troppo più belle cose ci avrebbe dell'Accademia lasciato, ove pure l'incuria dei suoi successori non avesse disperso li preziosi suoi scritti, siccome ha fatto delle dispute, che seguirono sotto il Morando". M. MISSIRINI 1823, p.130.

Contrariamente a quanto dichiarato dal Missirini, il Morandi non coinvolse per primo il Bellori nell'incarico di segretario, ma si limitò a confermarlo in quel ruolo (già ricoperto nel 1652 e forse fino al 1656, nel 1666 e ancora in maniera continuata dal 1668 al 1673). N. PEVSNER 1982, p. 116; D. L. SPARTI 1997, pp. 53, 63; A. CIPRIANI in O. BONFAIT 2002, p. 225; A. CIPRIANI 2000, pp. 480-8 (481).

⁷¹⁷ M. MISSIRINI 1823, pp. 144-6.

quadri di grandi maestri (Raffaello, Tiziano, Veronese) ritenuti rappresentativi delle varie componenti della pittura⁷¹⁸. Se Roma era stata sorda a quelle suggestioni, a raccogliere l'eredità dello Zuccari e dei tanti teorici d'arte italiani di fine Cinquecento (Lomazzo, Armenini) in maniera ordinata e sistematica era stata proprio la Francia. Da quel modello era nata la tradizione di pubblicare le lezioni tenute in Accademia reale, con lo scopo di creare un canone normativo di valore estetici, e così vennero alle stampe le opere di Fréart de Chambray (1662), Félibien (1666) e Dufresnoy (1667)⁷¹⁹.

La discussione suscitata dalla lettura delle conferenze parigine a Roma avrebbe coinvolto anche il Morandi che, giunto alla settima conferenza, avrebbe preso parte al dibattito ed espresso un punto di vista che le "Memorie" di Missirini riportano insolitamente nel dettaglio. Il pittore fiorentino avrebbe trovato eccessiva la scelta dei colleghi francesi di dedicare, non una come per Raffaello e Tiziano, ma addirittura due conferenze alle opere di Nicolas Poussin: *La manna nel deserto* discussa da Charles Le Brun⁷²⁰ e *I ciechi di Gerico* da Sébastien Bourdon. In esse Poussin era nei fatti giudicato l'apice della pittura, il migliore tra i moderni. Se gli artisti di cui si era discusso precedentemente, tutti italiani, erano rappresentativi di una sola parte della pittura (luce, composizione, proporzione, espressione, colore, armonia complessiva), ora tutte queste qualità erano riunite in un solo uomo. Quello che era stato trattato nelle altre cinque conferenze poteva ora essere definito in una sola parlando di un pittore francese.

A dire del Morandi, un confronto sulle parti della pittura limitato all'opera di Poussin sarebbe risultato non solo ripetitivo ma soprattutto incompleto perché, pur riconoscendo ai francesi il loro merito, questi avevano trascurato di riflettere su "una parte dell'arte, ch'è forse la più bella, cioè la grazia". Il Morandi, quindi, su sua iniziativa ma appoggiato poi dai colleghi, avrebbe tenuto una lezione sul tema della grazia che si inserisce in modo coerente nel dibattito sulle arti che si sviluppa tra Italia e Francia dalla seconda metà del secolo⁷²¹. Integrando a più riprese il concetto di grazia con l'entità mitologica delle dee Grazie, il pittore evidenziava l'unità necessaria tra la bellezza e le sue ancelle e di come nel mito omerico Efesto, il dio dell'ingegno tecnico, fosse sposo di una di esse, e che quindi la perizia materiale debba

⁷¹⁸ Una recensione alle conferenze francesi esce in Italia sul *Giornale de' letterati* del 27 giugno 1669 (presso Niccolò Angelo Tinassi, Roma 1669, pp. 89-91).

⁷¹⁹ A. MEROT 1996.

⁷²⁰ Sulla *Manna nel deserto* di Nicolas Poussin: F. H. DOWLEY, *Thoughts on Poussin, time, and narrative: the Israelites gathering manna in the desert*, in 'Simiolus', 1997(1998), pp. 329-348; Y. HERSANT, *La Manne de Poussin ou la Grâce sans la grâce*, in J. PIGEAUD (a cura di), *Les grâces*, Champion, Paris 2007, pp. 95-103.

⁷²¹ Sulla grazia: S. GSELL, *Gratiae*, in C. DAREMBERG, E. SAGLIO, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, II [F-G], Hachette, Paris 1896, p. 1664; S. HOLT MONK, *A grace beyond the reach of art*, in 'Journal of the history of idea', 1944, V, pp. 131-150; M. ROCCHI, *Contributo allo studio delle Charites*, in 'Studii Clasice', 19 (1980), pp. 19-28 (p. 21); R. DE LA VILLA, *La presencia de la Grazia en la estética del Renacimiento*, in 'Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte', 1 (1989), pp. 117-120; P. D'ANGELO, *Il "non so che": storia di una idea estetica*, Aesthetica Ed., Palermo 1997; R. MILANI, *I volti della grazia*, Il Mulino, Bologna 2009; J. STEIGERWALD, *Grazia oder die Vollendung menschlicher Natur und Kunst in Giovan Pietro Belloris "Vite"*, in E. OY-MARRA, M. VON BERNSTORFF, H. KEAZOR, *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen. Schreiben über Kunst und ihre Medien in Giovan Pietro Belloris "Viten" und der Kunstliteratur der Frühen Neuzeit*, Harrassowitz, Wiesbaden, 2014, pp. 257-284.

accompagnarsi ad una dote spirituale⁷²². Rifacendosi ad una lunga tradizione che parte almeno da Plinio (ma già in Eschilo e Platone)⁷²³ e tra gli altri vede partecipi Lorenzo Ghiberti, Baldassarre Castiglione, Ludovico Dolce, Giorgio Vasari e Cesare Ripa⁷²⁴, la grazia veniva quindi descritta come una dote non facilmente definibile e afferrabile, in quanto riposta nell'anima. Una qualità che non può essere compresa razionalmente, né si può apprendere attraverso regole, ma un prodotto del genio che provoca effetti sulle emozioni e non nella mente. Una definizione, questa, che sembra volutamente opposta alle parole usate, ad esempio, da Fréart de Chambray secondo cui la perfezione di Poussin poteva essere riconosciuta soltanto dai veri esperti, cioè coloro che giudicano con rigore (“à la maniere des géometres”), con un metro razionale “senza dar conto all’opinione o al favore, che sono le pesti della verità”⁷²⁵. Il Morandi segnalava come secondo Esiodo le Grazie sarebbero nate dal cuore di Giove e “quindi la grazia non s’impara, ma si sente e traesi dalla natura”, ed è in definitiva “un non so che, che piace, incanta e seduce, e l’anima a celeste giocondità dispone”. Raffaello era ovviamente riconosciuto il campione della grazia, il grazioso per eccellenza e per natura, e per niente smorfioso come risulta invece chi è totalmente privato dalla natura di questo talento. Anche questo sembra contrario ad alcune prese di posizione francesi. Poussin è infatti celebrato da Félibien proprio per aver costruito, a differenza del Sanzio, il suo ingegno con lo studio e con esso aver raggiunto anche la grazia⁷²⁶.

Difendere l’importanza della grazia nel contesto dell’Accademia di San Luca significava in qualche modo anche difendere una tradizione tutta interna a questa istituzione. Agli albori dell’Accademia Federico Zuccari aveva organizzato una serie di conferenze affidando ognuna di esse ad un collega e, a causa della defezione del relatore deputato, si era fatto carico proprio di un discorso sulla grazia, definendola in termini molto vicini alla tradizione a cui pure il Morandi fa riferimento, pur subordinandola alla “convenevolezza”⁷²⁷.

⁷²² Nell’Odissea, le opere di Efesto sono definite come “piene di grazia” (*Odissea*, XXIII, c. 232-5).

⁷²³ ESCHILO, *Agamennone*, 417; PLATONE, *Leggi* 2, 667; PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis historia*, XXXIV, 79-80; XXXV, 36, 79-80. Sull’argomento si esprime anche Senofonte nei *Memorabili* (III, 10).

⁷²⁴ A. FIRENZUOLA, *Della bellezza delle donne*, in D. MAESTRI (a cura di), *Opere*, UTET, Torino 1977, p. 755; B. VARCHI, *Libro della beltà e della grazia*, 1543; G. VASARI, *Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri: con una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, pp. 610-1, 828, 749-51; L. DOLCE, *Dialogo della pittura*, Giolito de’ Ferrari, Venezia 1557, p. 156; B. CASTIGLIONE, *Il libro del cortegiano*, per Giovanni Silvestri, Milano ed. 1822 (Venezia 1559), p. 361; G. P. LOMAZZO, *Trattato dell’arte de la pittura*, Milano 1584, p. 46; C. RIPA, *Iconologia, nella quale si descrivono diverse imagini di virtù, vitij, affetti ed altre infinite materie*, 1613, p. 302; G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956, p. 127.

⁷²⁵ R. FRÉART DE CHAMBRAY 1662, p. 122.

⁷²⁶ A. FÉLIBIEN 1705, p. 158.

Sulla “grazia” di Poussin: T. PUTTFARKEN, *La reconstruction de la pensée de Poussin par les théoriciens de l’Académie*, in *Revue d’esthétique*, 31/32 (1997), pp. 132-147; Y. HERSANT, *La Manne de Poussin ou la Grâce sans la grâce*, in J. PIGEAUD, *Les grâces*, Champion, Paris 2007, pp. 95-103; F. H. DOWLEY, *Thoughts on Poussin, time, and narrative: the Israelites gathering manna in the desert*, in *Simiolus*, 25, 1997(1998), pp. 329-348.

⁷²⁷ R. ALBERTI 1604, pp. 53, 58-60. F. ZUCCARI 1768, pp. 83, 102, 103; F. ZUCCARI, D. HEIKAMP 1961, pp. 71-2.

La grazia, concetto di cui i francesi non solo avevano ben consapevolezza⁷²⁸ ma della cui presenza nell'arte di Poussin erano convinti⁷²⁹, era evidentemente però solo un pretesto per la polemica. Le argomentazioni del Morandi sembrano rientrare in uno scontro, quello tra Francia e Italia, che da politico era passato nel dibattito culturale e artistico, nel quale il giudizio su Poussin si era affermato superficialmente come motivo di contrapposizione ma che in realtà celava due concezioni dell'arte diverse, pronte a contendersi la gloriosa eredità di Tiziano e Raffaello. Le conferenze dei francesi erano, infatti, viste come un modo di ridurre la pittura a una conoscenza scientifica della natura mentre gli italiani si facevano promotori di una bellezza che andasse oltre le proporzioni e la simmetria. Da una parte, si biasimava l'orgoglio e l'invidia degli italiani, dall'altra ci si scagliava contro quella che Denis Mahon, riconoscendo uno spirito meramente campanilistico ("patriotic") alla posizione del Morandi, definisce *hybris*⁷³⁰, il tentativo cioè dei francesi di razionalizzare il metodo creativo e l'arte.

Dal fronte francese è ricorrente definire l'atteggiamento degli italiani come dettato dall'invidia. Roland Fréart de Chambray parla, ad esempio, di "invidia confusa e muta" e definisce il giudizio degli italiani stravagante e poco oggettivo perché minato dalla loro naturale gelosia⁷³¹. Gli italiani "non sopportano che la pittura distribuisca le sue grazie ad altri che non sia loro nazione". Per i francesi Poussin era il pittore da celebrare quale orgoglio nazionale, il maestro che grazie al suo talento si era affermato in una nazione straniera, capace "di prodursi e d'elevarsi con tanto scoppio sopra tutti i suoi rivali"⁷³². André Félibien vedeva in lui l'artista che aveva "strappato tutta la scienza dalle braccia della Grecia e dell'Italia per portarla in Francia"⁷³³. Il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Mathieu de La Teulière, invece, accusava gli italiani di voler mettere bocca su tutto, di invidiare la gloria di Luigi XIV e del suo popolo e di aver ripudiato la tradizione antica e rinascimentale, sottintendendo che questa fosse ora nelle mani dei francesi⁷³⁴. Il direttore parlava a più riprese nei suoi scambi epistolari della decadenza

⁷²⁸ Charles-Alphonse Dufresnoy ne fornisce una definizione nel suo trattato sulla pittura (*L'arte della pittura*, De' Rossi, Roma 1713, pp. 130-1, 35) adoperando concetti e temi, tra cui l'ineffabilità di essa, appartenenti a quella stessa tradizione filosofica a cui aveva attinto il Morandi per il suo discorso.

⁷²⁹ André Félibien (1705, pp. 3-5, 91, 158), ad esempio, riconosce la presenza della grazia nella *Rebecca al pozzo* delle collezioni reali (oggi al Louvre). Il concetto è espresso anche in R. Fréart de Chambray (*Idea della perfezione della pittura*, Carli, Firenze 1809, p. 89) che pone il pittore normanno in perfetta continuità con i mitici maestri greci ("Noi vegghiamo comunemente nelle sue opere tutte le medesime parti d'eccellenza, che Plinio e gli altri hanno osservate de' loro Apelli, Zeusi, Timanti, Protogeni, e degli altri di quella prima classe della pittura").

Si pone fuori da questa polemica Roger de Piles che, pur evidenziando l'importanza di Nicolas Poussin per la storia dell'arte francese e europea, precisa che "il suo genio lo portava al carattere nobile, virile e severo, piuttosto che grazioso, ed è proprio nelle opere di questo pittore che si rende conto di come la grazia non si trovi sempre dove si trova la bellezza" (*Abrégé de la vie de peintres*, Paris 1699, pp. 470-81).

⁷³⁰ "Misapplied faith in the intellect and 'bon sens' can occasionally border on 'hubris', so we learn without regret that the rather frigid writ (from the aesthetic point of view) of Descartes and Boileau did not run unchallenged among artists in Rome". D. MAHON, *Studies in Seicento art and theory*, The Warburg institute, London, 1947, pp. 188-9.

⁷³¹ R. FRÉART DE CHAMBRAY 1809, pp. 90, 96.

⁷³² IVI, pp. 87-8.

⁷³³ Il giudizio è espresso nella prefazione degli *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintures anciens et modernes*.

⁷³⁴ A. DE MONTAIGLON 1887-1912 (1887), I, pp. 304-5.

dell'arte italiana. Gli artisti avevano perso il buon gusto, a suo dire, per aver abbandonato la lezione dell'antico e l'esempio dei grandi maestri per seguire il capriccio (“un caprice mal réglé sous le pretexte, disent-ils, de donner plus de jeu et plus de feu à leurs ouvrages”)⁷³⁵. Una delle accuse che di più doveva urtare la sensibilità degli artisti romani era quella che li screditava come cattivi maestri. Ignoranti di anatomia, considerata dal direttore il fondamento dell'arte, senza la quale neanche una linea troverebbe posto sul foglio, gli italiani trasferivano la propria noncuranza ai tanti giovani loro allievi, causando un inesorabile deperimento del gusto⁷³⁶. Pur di screditare l'Italia si arrivò addirittura, nell'opera di Louis Henri de Loménie, conte di Brienne a giudicare Poussin superiore a Raffaello nel campo del disegno e della composizione⁷³⁷.

Dal punto di vista romano, espresso in un documento sulle origini dell'Accademia di Francia a Roma⁷³⁸, i giovani erano inviati nell'Urbe per tenersi lontani dal cattivo gusto francese e, nonostante questo, continuavano a restare niente di più che buoni copisti. Ora da quella stessa nazione, per stessa ammissione di Félibien nella prefazione delle conferenze, si voleva addirittura definire un canone attraverso cui i francesi avrebbero occupato un loro posto nella storia della teoria artistica (“Un giorno si riterrà che benchè - i francesi - non siano stati i primi a scoprire quell'arte, essi sono almeno coloro che ne hanno stabilito perfettamente lo statuto”).

Nella polemica l'unico nome italiano tirato esplicitamente in ballo è quello del Maratti. La Teulière lo accusava di lavorare “solamente su una certa ripetizione di contorni, disegnati spesso senza alcuna riflessione”⁷³⁹. Al pittore marchigiano, il più importante della Roma del tempo, spetta una delle rare prese di posizione italiane nello scontro accademico con la Francia. Questa può riconoscersi nel disegno raffigurante un'*Accademia di pittura* (Chatsworth, Devonshire collection)⁷⁴⁰, datato da Stella Rudolph proprio all'inizio degli anni '80 del Seicento. Ogni componente dell'arte (l'antico, l'anatomia, la prospettiva) è presente sotto forma di personificazione allegorica, suggerendo un uso moderato alla necessità; solo la presenza delle Grazie è definita fondamentale (“Senza le Grazie è indarno ogni fatica”)⁷⁴¹. Sappiamo anche che Maratti era solito criticare “l'audacia e l'ignoranza” di tanti artisti convinti che “basta rassomigliare il naturale, basta contentar l'occhio” e questo sembra un riferimento polemico all'insistita attenzione delle conferenze francesi per la materialità dei dipinti⁷⁴².

⁷³⁵ IVI, p. 144.

⁷³⁶ IVI, p. 44.

⁷³⁷ L. H. DE LOMÉNIE, *Discours sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et nouveaux* citato da A. Mérot, *Poussin*, Hazan, Paris 1990, p. 316.

⁷³⁸ Il documento, su cui l'allora direttore dell'Accademia di Francia a Roma non dice altro, è menzionato in una lettera indirizzata al marchese di Villacerf. A. DE MONTAIGLON 1887-1912 (1888), II, pp. 15-6.

⁷³⁹ A. DE MONTAIGLON 1887-1912 (1887), pp. 304-5.

⁷⁴⁰ O. KUTSCHERA-WOBORSKY, *Ein kunsttheoretisches Thesenblatt Carlo Marattas und seine ästhetischen Anschauungen*, Wien 1919, pp. 9- 28; M. JAFFÉ 1994, II, p. 128, cat. 251.

⁷⁴¹ Il disegno è descritto in G. P. BELLORI, E. BOREA (a cura di) 1672 (ed. 1976), pp. 629-31.

⁷⁴² IVI, p. 628.

Probabilmente, data la coincidenza di date, le controversie erano sorte anche a causa del trattamento subito proprio da un'opera del Maratti a Parigi. Le accuse francesi all'arte italiana contemporanea traspaiono nel pamphlet belloriano dedicato al quadro che Maratti dipinse per Luigi XIV proprio nel 1681, ritraendo il mito di *Apollo e Dafne* ("Dafne trasformata in lauro, pittura del signor Carlo Maratti", 1731). Secondo alcune ricostruzioni, il quadro non sarebbe stato apprezzato, trovando posto prima nei depositi e poi a Bruxelles, dove ancora oggi si trova (Bruxelles, Musées royaux des beaux-arts)⁷⁴³. Bellori, rivolgendosi ad un non meglio specificato cavaliere straniero, avrebbe delineato un'apologia in difesa del Maratti e della sua opera, scagliandosi finalmente contro coloro che giudicano, pur privi dell'ingegno e degli studi del pittore marchigiano, "solo per tirare alle loro dottrine gl'idioti"⁷⁴⁴. È significativo che anche qui ritornino le Grazie, riconosciute da Bellori nelle ninfe di contorno alla scena. Si può riconoscere nel resoconto del Missirini un lavoro di rielaborazione e integrazione nel capitolo sulla grazia. Questo è identificabile negli interventi attribuiti a Giovan Pietro Bellori, in gran parte coincidenti con quanto poi espresso in "Dell'ingegno, eccellenza e grazia di Raffaello comparato ad Apelle" [doc. f17]⁷⁴⁵. Il brano del Missirini costituisce un saggio del pensiero del Morandi, il tassello di un possibile mosaico per noi sconosciuto. Del discorso non v'è traccia nell'archivio dell'Accademia di san Luca. La coerenza delle argomentazioni messe in bocca al pittore con quelle contemporanee induce però a dare credito al racconto, cui va riconosciuto un fondamento di verità. La lezione del Morandi sulla grazia si inseriva in un dibattito realmente avvenuto tra l'Accademia romana e quella parigina. Come si è visto, a differenza dell'omologa francese, l'accademia romana affrontava in maniera del tutto confusa ciò che atteneva alla teoria d'arte e, fatta eccezione per il caso del Bellori, gli scritti degli accademici romani non vennero a pubblicazione, perdendosi facilmente alla memoria, non essendo tracciati neanche nei registri delle riunioni. Il caso dei quattro discorsi di Giovanni Battista Passeri, rintracciati da Nicholas Turner nella Biblioteca Casanatense di Roma⁷⁴⁶ è significativo del patrimonio disperso di idee nate in seno alla società degli artisti dell'Urbe. Melchiorre Missirini, che fu segretario dell'Accademia, poté contare sicuramente su una fonte manoscritta che non è ancora emersa o di cui si è persa traccia nell'archivio di palazzo Carpegna.

Per quanto ne sappiamo, la polemica sulla grazia è uno degli ultimi episodi di reazione italiana alla concorrenza francese. È significativo della resa dei romani il fatto che nel 1714 questi tornarono ad

O. KUTSCHERA-WOBORSKY 1919, p. 9- 28; M. WINNER 1992, pp. 511-570; S. RUDOLPH 1994, pp. 387-415.

⁷⁴³ J. GUIFFREY 1881-97, p. 107; A. MEZZETTI 1955, pp. 253-354 (pp. 319-20); A. SCHNAPPER 1990, pp. 422-37.

⁷⁴⁴ Nella vita del pittore, Bellori definisce questo impegno come "uno de' maggiori pregi del suo pennello fu l'essere impiegato in servizio della Maestà Cristianissima". Pur non facendo esplicito cenno all'accoglienza riservata all'opera a Parigi, l'autore ripercorre nel pamphlet a essa dedicato le presunte debolezze del quadro.

⁷⁴⁵ Nel saggio, edito postumo nel 1696 nella "Descrizione delle immagini dipinte di Raffaello", Bellori celebra il parallelo Apelle-Raffaello. I due sono accomunati dal possesso della grazia, qualità essenziale per un pittore. Senza di essa "certamente al pittore non sono bastanti l'invenzione, il disegno e 'l colore". G. P. BELLORI Roma 1751, pp. 224-5. Sull'argomento si veda anche: S. MAFFEI 2009 (2010), 2, pp. 131-145.

⁷⁴⁶ N. TURNER 1973, pp. 231-47.

affidare la propria guida a un pittore d'Oltralpe, Charles Poerson. Rimanendo al Morandi occorre ad ogni modo rilevare come, da personalità defilata sulla scena romana quale fu, il suo nome non è mai esplicitamente fatto in sede di giudizi negativi sull'Italia. Al contrario anzi, le poche menzioni che fanno riferimento a lui sono di lode. Da creatura dei duchi Salviati, il pittore apparteneva a una corte che aveva grande dimestichezza con la realtà francese⁷⁴⁷ e con Re Sole e abitava in un palazzo, quello alla Lungara, che dal 1699 aveva sulla facciata affisso lo stemma di Francia⁷⁴⁸. Sappiamo che il pittore lavorò per quella nazione e ritrasse i cardinali Toussaint de Forbin-Janson e César d'Estrées. Con quest'ultimo guadagnò una certa familiarità e per lui dipinse “due quadretti in rame, in piccole figure, per due soggetti del Testamento vecchio”⁷⁴⁹. Guardando alle fonti francesi, il Morandi venne annoverato nel censimento di artisti di André Felibien nel 1679⁷⁵⁰ e sicuramente era stimato dal direttore La Teulière che lo riconosceva come uno dei più talentuosi pittori di Roma. Quando dalla Francia chiesero delle copie dell'*Incoronazione di Carlo Magno da parte di Leone III* di Raffaello nelle Stanze Vaticane, questi si rivolse proprio al Morandi, “un des plus habilles peintres de Rome et fort homme d'honneur” per avere un parere sulle pretese economiche del giovane copista⁷⁵¹. L'apprezzamento venne ribadito un'altra volta quando il pittore, di nuovo interpellato per una consulenza, sarà lodato come “peintre des plus habilles et sincère plus qu'il n'appartient à un Italien”. Ciò che, più in generale, emerge dagli scambi epistolari del direttore con la patria è che il Morandi era un suo punto di riferimento sul mercato romano e che questi nutriva sincera stima per i giovani colleghi d'oltralpe di stanza a Roma⁷⁵².

Il primo, compiuto, tentativo di porre le basi per una rifondazione dell'Accademia è da rintracciare nella festa per il suo centenario nel 1695, evento realizzato su proposta dell'allora principe l'architetto Carlo Fontana (1634-1714) e del segretario Giuseppe Ghezzi (1634-1721)⁷⁵³. L'Accademia, così com'era

⁷⁴⁷ In una lettera del 23 maggio 1699 il cardinale De Bouillon scriveva al marchese de Puisieulx, raccontando che il duca Salviati era sotto la protezione del re di Francia e per questo aveva messo sul suo palazzo lo stemma della corona. A. de MONTAIGLON 1887-1912, p. 131. In un avviso del 1700 (3 febbraio), si indicava la famiglia Salviati, insieme a quella Lanti e a quella Vaini, come le casate romane più vicine alla Francia. A. DE MONTAIGLON 1887-1912, p. 39.

A proposito di un lungo soggiorno francese condotto dai figli del duca, Jean-Baptiste L'Hermite de Soliers elogiava nel 1661 il prestigio della famiglia Salviati e la perfetta educazione e conoscenza della lingua da parte dei giovani principi. J. B. L'HERMITE DE SOLIERS 1661, p. 511.

⁷⁴⁸ Tra le notizie inviate a Parigi da La Teulière sulla corte di Roma c'è quella, del 19 luglio 1699, secondo cui “il duca Salviati, il primogenito di questa casa e del ramo stabilito a Roma da cento anni, ha scritto al re per chiedergli il permesso di affiggere sul suo palazzo a Roma gli stemmi di Francia. Il re gli ha dato risposta e gli ha accordato quanto richiesto e l'ha trattato con familiarità nella sua lettera”. A. DE MONTAIGLON 1887-1912 (1888), II, p. 440-1.

⁷⁴⁹ L. PASCOLI 1730-6, p. 581.

⁷⁵⁰ A. FÉLIBIEN 1679, pp. 79-80.

⁷⁵¹ Lettera del 16 ottobre 1691. A. DE MONTAIGLON 1887-1912 (1887), I, pp. 228-9.

⁷⁵² IVI, I, pp. 242-3, 328-31; II, pp. 2-3, 275-6.

⁷⁵³ Avvicinandosi l'anniversario della fondazione dell'Accademia, il principe Carlo Fontana propose ai congregati di celebrare questa ricorrenza col fine di “divulgare da per tutto i mirabili avanzamenti dell'arte del disegno, e quanto per la pittura, scultura, ed architettura, nella durazione di tal secolo, habbia cresciuto in bellezza il mondo tutto, fino al rendersi il più felice di tutti gli altri”. In quell'anno Mattia de Rossi e Ludovico Gimignani erano rispettivamente primo e secondo consigliere, mentre Giovanni Maria Morandi e Agostino Scilla ricoprivano la carica di censore. G. GHEZZI 1696, p. 5; M. MISSIRINI 1823, pp. 149-153.

strutturata a quel tempo, era stata fondata nel 1593⁷⁵⁴ ma, come raccontano le fonti e in particolare Romano Alberti, l'approvazione ufficiale degli statuti era avvenuta soltanto due anni dopo, nel 1595. La ricorrenza del centenario venne presa dagli artisti romani come un'importante occasione di autopromozione attraverso iniziative aperte a un pubblico di nobili e prelati [doc. f18].

Le celebrazioni solenni ebbero inizio il 30 settembre 1695 nella sede dell'Accademia e in Campidoglio. Di queste fornisce un dettagliato resoconto proprio il Ghezzi in un opuscolo pubblicato l'anno seguente. In esso il pittore marchigiano, immaginando di fare da cicerone alle personificazioni della Fama, della Curiosità e della Meraviglia, descriveva le stanze dell'Accademia e gli addobbi esposti. Sappiamo così che sulle pareti delle sale di studio erano appesi i ritratti di papi e cardinali protettori e, accanto alla cattedra, quelli dei due fondatori, Girolamo Muziano (1532-1592) e Federico Zuccari (1539-1609)⁷⁵⁵.

I due ritratti erano opera rispettivamente del Morandi⁷⁵⁶ e dello stesso Ghezzi e appartengono ancora oggi alle collezioni accademiche. La loro realizzazione e commissione ai due artisti era stata decisa nel corso della congregazione del 27 marzo 1695, mentre dovevano essere già conclusi nel settembre seguente quando furono acquistate le relative cornici [doc. f19]⁷⁵⁷.

Esposti uno accanto all'altro in Campidoglio, i dipinti sono speculari. Lo Zuccari all'angolo sinistro della cattedra e il Muziano all'altro. Dall'estremità del tavolo, nel ritratto del Morandi, sporge in primo piano la bolla emanata da papa Sisto V il 24 maggio del 1588, con cui si disponeva che venisse ceduta all'Accademia di san Luca la chiesa di santa Martina nel Foro. La riproposizione dipinta della bolla papale accanto al fondatore e primo principe dell'accademia voleva nelle intenzioni del Morandi e dei suoi colleghi riaffermare la legittimità della proprietà legale della chiesa di santa Martina ed è quindi un

⁷⁵⁴ La prima riunione dell'Accademia di San Luca si svolse il 14 novembre 1593.

⁷⁵⁵ Il Ghezzi propose che i "pittori li più anziani si dipingessero – nella gran sala accademica – li dipartiti siti della volta, che sotto li ritratti de' predecessori accademici, situar si dovessero quelli de' sommi pontefici fondatori, e benefattori, e degli eminentissimi cardinali protettori, non tralasciando fra questi li due di Girolamo Muziano, e cavalier Federico Zuccari, come amatissimi esecutori dell'erezione accademica. A ciascheduno di questi si applicassero con ricche cartelle i meritati elogi." G. GHEZZI 1696, pp. 7-8.

Della circostanza e in particolare dell'interesse di Ghezzi di dotare l'Accademia dei ritratti o autoritratti degli artisti associati passati e presenti ne parla pure Lione Pascoli ("...Fu finalmente Ghezzi che procurò che si riempisse di ritratti de' più insigni professori delle nostre arti una delle sue stanze...") ed è quindi da credere che l'orchestrazione di questo allestimento derivi da una sua idea. L. PASCOLI 1730-6, p. 652.

Sul primo principato di Federico Zuccari e sugli inizi dell'Accademia di San Luca: S. ROSSI, *Idea e accademia: studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari*; I: *disegno interno e esterno*, in 'Storia dell'arte', 9, 20 (1974), pp. 37-56; N. FIGGS, *Federico Zuccaro (1542 – 1609): first president of the Accademia di San Luca*, in J. FENLON (a cura di), *New perspectives. studies in art history, in honour of Anne Crookshank*, Irish Academy press, Dublin 1987, pp. 87-99; M. WINNER, D. HEIKAMP, *Der Maler Federico Zuccari: ein römischer Virtuoso von europäischem Ruhm: Akten des internationalen Kongresses der Bibliotheca Hertziana*, Rom und Florenz, 23/26 febbraio 1993, Hirmer, München 1999, pp. 295-300; C. ROBERTSON, *Federico Zuccari's Accademia del Disegno and the Carracci Accademia degli Incamminati: drawing in theory and practice*, in 'Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana', 39 (2009/10), pp. 187-223.

⁷⁵⁶ E. WATERHOUSE 1976, p. 81; G. LECOQ, *La pittura nella pittura*, Mondadori, Milano 1987, p. 131; G. MERZ 1999, pp. 209-230.

⁷⁵⁷ AASL, Miscellanea concorsi sec. XVII, 1695-6, in A. LO BIANCO 1999, p. 22.

riferimento esplicito alla lunghissima causa (addirittura due secoli e mezzo), seguita alla morte di Pietro Cortona, tra gli accademici e il conservatorio di Sant'Eufemia per il controllo sulla chiesa. È emerso dalle carte d'archivio che anche il Morandi fu incaricato di interessarsi agli sviluppi di questa complicata vicenda giudiziaria [doc. f20]⁷⁵⁸.

Con la mano sinistra lo Zuccari sorregge una tavola illustrata. Dal bordo superiore a quello inferiore sono incise forme via via più complesse, partendo da semplici linee e passando attraverso forme geometriche piane ad uno studio anatomico, evidentemente ispirato a una delle xilografie di Albrecht Dürer per il “Vier Bücher von menschlicher Proportion” del 1528; si tratta, in particolare, di quella che analizza il tipo maschile corrispondente alla proporzione di un settimo fra testa e corpo. A proposito del metodo didattico dello Zuccari, Romano Alberti racconta di come questi invitasse i suoi colleghi ad insegnare agli allievi un approccio graduale allo studio della realtà, partendo dall'analisi delle forme più elementari per poi progredire sempre più, da quello che viene definito come “l'Alfabeto del disegno” fino alle parti del corpo umano e animale⁷⁵⁹. Il programma didattico sotteso nel ritratto non si discosterebbe molto dunque da quello che in realtà l'artista professava.

Alla base della tavola c'è infine un nastro che serra dei pennelli. Esso reca la scritta “AEQUA POTESTAS”, una citazione dall’“Ars Poetica” di Orazio che implica la rivendicazione per il pittore della stessa libertà creativa attribuita al poeta, come lo stesso Zuccari aveva teorizzato nella “Lettera a' principi et signori amatori del disegno, pittura, scultura et architettura” del 1605. Questa figurazione allegorica costituiva un'anticipazione di quello che a partire dal 1705 sarebbe divenuto l'emblema dell'accademia romana, coinvolgendo nella forma di un triangolo equilatero gli strumenti operativi delle tre arti: pennello, scalpello e compasso⁷⁶⁰.

Il ritratto del Morandi aveva un significato duplice: da un lato era il tributo al padre dell'Accademia ora in festa, dall'altro era anche la realizzazione visiva del passato e del presente accademico e di un programma teorico di educazione degli artisti. Tra le polemiche di cui l'Accademia era stata bersaglio nel corso del secolo, una di queste, forse non la più importante ma senz'altro significativa, si era aperta proprio sotto il principato del Morandi nel 1680. In quell'occasione era stata portata all'attenzione degli artisti romani la pubblicazione del libro di Carlo Bartolomeo Piazza dal titolo “Opere pie di Roma

⁷⁵⁸ Nelle ultime volontà, Pietro da Cortona aveva lasciato i suoi averi alla chiesa di santa Martina, chiedendo più volte che l'amministrazione del patrimonio toccasse al conservatorio di Sant'Eufemia e ne restasse invece fuori l'Accademia. Dopo la morte del pittore la società degli artisti romani decise di rivalersi in sede giudiziaria, denunciando il conservatorio e reclamando la proprietà legale della chiesa. La tesi era che la proprietà di questa non poteva essere disgiunta da quella superiore di San Luca.

Il conservatorio si trovava a fianco della colonna Traiana e fu demolito a seguito degli sventramenti napoleonici effettuati per scavare la basilica Ulpia e quindi sistemare la piazza della colonna Traiana.

Sulla causa intentata dall'Accademia di san Luca al conservatorio di s. Eufemia: D. L. SPARTI 1987, p. 17; A. LO BIANCO 1997, p. 117.

⁷⁵⁹ R. ALBERTI 1604, p. 5.

⁷⁶⁰ G. GHEZZI 1705; M. MISSIRINI 1823, p. 170.

descritte secondo lo stato presente...” (1679), nel quale si indicava erroneamente Pietro da Cortona come il fondatore e finanziatore, grazie ai suoi lasciti testamentari, dell'accademia. Dato che tutto ciò era “falsissimo”, come annota il segretario nella relazione della riunione, si sarebbe pubblicato un volume di risposta alle inesattezze del Piazza che aveva offeso la liberalità degli eletti al principato che, secondo statuto, contribuivano a proprie spese alla raccolta dei premi dei concorsi, e denigrato la fama del vero fondatore [doc. f21]. Questo testo non vedrà mai la luce, però effettivamente nelle pubblicazioni successive del Piazza, come l’“Eusebologion” del 1698, l’errore non sarà più ripetuto [doc. f22]⁷⁶¹.

I ritratti del Morandi e del Ghezzi erano sì intesi come esempio di virtù per gli studenti dell'accademia e modello educativo per i maestri, visto che erano collocati accanto alla cattedra, ma soprattutto destinati a più importante scopo. Con la scusa di ribadire al più vasto pubblico chi “havea dato esecuzione a grazie sì singolari”⁷⁶², gli accademici sfruttavano l'autorità dello Zuccari allo scopo di riaffermare il proprio ruolo sulla scena artistica cittadina e la continuità con i principi delineati alla fondazione. In questo senso va letto il repertorio di oggetti, non sempre coerenti⁷⁶³, accostati al fondatore nel ritratto del Morandi, ognuno di questi in richiamo alle questioni dell'Accademia ancora pendenti. Nello stesso modo va considerata anche l'idea di aprire per la prima volta al pubblico i concorsi degli allievi tenuti in Accademia in occasione del centenario. Si voleva dimostrare in questo modo che la missione educativa ereditata dallo Zuccari era portata avanti da suoi successori.

Secondo le regole definite sin dal tempo dello Zuccari, l'insegnamento ai giovani artisti ruotava intorno alla cosiddetta “Accademia degli studi”, la cui guida era affidata ad un gruppo di artisti, ciascuno in

⁷⁶¹ C. B. PIAZZA, *Eusebologion*, 1698, pp. Lxxii-Lxxviii.

⁷⁶² “Heyeronimi Muxiani Brixienis/ Pictori eximii/ artis suae sculpturaeque architecturaeque / Academia designata et impetrata / a Gregorio XIII et Sisto V. / Academici re bene gesta per speculum / memoriam recolunt / institutoris. // Eq. Fridericum Zuccarum Pictorem egregium / Academia S. Lucae abs Mutiano incoata/ Sed in Ortu difficultatibus jacente / Amore tantae rei incensum / suscepta / statutis legibus ordineque bono / Primum Principem acclamatum / Conditorem suum / Congregatio academica / Inter solleoni secularia / Grata suspicit”. G. GHEZZI 1696, pp. 7-8; 13-4.

Melchiorre Missirini riporta le iscrizioni tradotte: “L'Accademia di san Luca dopo il felice corso di un secolo riconoscente al pensiero riciam la memoria del suo institutore Girolamo Muziano di Brescia, pittore esimio, il quale per l'arte sua, per la scultura, e per l'architettura da Gregorio XIII, e da Sisto V certa sede impetrò; Federico Zuccari pittore egregio che l'Accademia di san Luca dal Muziano avviata vinte le contrarie difficoltà a fermo, ed ordinato istituto condusse onde ne fu acclamato primo principe, e fondatore. La congregazione accademica nel felice evento delle feste secolari reverente ringrazia” (M. MISSIRINI 1823, pp. 151-2).

⁷⁶³ Risulta curiosa, quasi contraddittoria, la presenza del modello anatomico di Dürer. Ne “L'idea de' pittori, scultori et architetti...” (1607), infatti, il pittore aveva esplicitamente espresso la sua avversione ai contenuti e ai metodi del trattato sulle proporzioni del pittore tedesco (tradotto in italiano nel 1591 da Giovanni Paolo Gallucci col titolo ‘Della simmetria de i corpi humani’), definendo un capriccio, o peggio una pazzia, il tentativo di “formar corpi humani con regola mathematica” (F. ZUCCARI 1607, pp. 250-2) e sostenendo che bisogna avere negli occhi il compasso e la squadra e nelle mani la pratica. La citazione potrebbe spiegarsi col fatto che il trattato di Dürer si sarebbe affermato nella prassi didattica accademica quale riferimento per il disegno senza modello vivente, facendo passare in secondo piano le prescrizioni dello Zuccari. P. ROCCASECCA 2011, pp. 88-97.

carica per un mese durante l'apertura degli studi tra maggio e settembre⁷⁶⁴. I pittori incaricati erano detti assistenti e avevano la responsabilità “ad instruire li giovani”, un'ora ogni pomeriggio e durante i giorni di festa, col compito di seguire il progresso degli allievi e di stimolarlo dando le attitudini ai modelli e fornendo lezioni teoriche di anatomia, prospettiva ecc.

Giovanni Maria Morandi partecipò attivamente alla funzione educativa dell'accademia romana. Il pittore ottenne spesso l'incarico dell'insegnamento e di frequente ricoprì il ruolo di censore che, sin dai primi statuti, aveva tra i suoi compiti anche quello di orchestrare il lavoro tra i discenti⁷⁶⁵. Il pittore si fece inoltre promotore dell'ammissione di suoi più giovani colleghi. Al tempo del principato del 1680, ad esempio, caldeggiò l'ingresso del fiammingo François Monaville “di Bruxelles”⁷⁶⁶, mentre durante la reggenza del 1685 favorì l'entrata in accademia di Dionisio Montorselli (1653-1712), del cui talento e merito si faceva garante al consesso accademico [doc. f23]⁷⁶⁷. Si ritrovano poi tra le carte d'archivio i

⁷⁶⁴ Nei regolamenti del 1593 lo Zuccari aveva stabilito un dettagliato programma formativo per i giovani artisti: “un'altra ora si spenderà nella pratica, ed insegnare a disegnare ai giovani con il mostrar loro il modo, e buona via dello studio, ed a questo effetto abbiano già ordinati dodici Accademici, che abbiano particolar cura, e carico un mese per assistere questi giorni, e le feste principali, a detti giovani”. Si invitavano i maestri a far esercitare i giovani artisti cominciando “dall'Alfabeto del disegno, A, B, C, Occhi, Nasi, Bocche, Orecchie, Teste, Mani, Piedi, Braccia, Gambe, Corpi, Schiene, e altri simili parti, sì del corpo humano, come d'ogni altra sorte d'animali, e figure, parimente di cose di architettura, e opere di rilievi in cera, creta, e simili essercitii. R. ALBERTI 1604, p. 5.

Nonostante queste prescrizioni, la pratica delle lezioni come anche quella delle conferenze a tema artistico, non prese mai piede in Accademia, se non nella seconda metà del Seicento. Romano Alberti racconta che già nel 1595 l'abitudine all'insegnamento dei giovani era stata abbandonata.

⁷⁶⁵ Il nome del pittore è ricorrente nei documenti relativi alla cosiddetta “Accademia degli studi”. Nel 1679, ad esempio, è tra i pittori “eletti per aggiustare il modello per lo studio de' panni et a dar le solite lettioni”. AASL, Miscellanea concorsi secolo XVII, ad annum, in A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, I, p. 71.

Il Morandi fu censore nel 1672, poi nel 1674, nel 1675, nel 1683, nel 1684, nel 1688 e nel 1695. I primi statuti prevedevano che il censore avrebbe deciso “chi disegnerà disegni a mano, chi cartoni, chi rilievi, chi teste, piedi, e mani, e chi anderà fra la settimana, disegnando all'antico, alle facciate di Polidoro, chi ritrarrà Prospettive di paesi, casamenti, chi animali, et altre si fatte cose, oltre nelli stempì convenevoli spogliare ignudi, e ritrarli con grazia, e intelligenza, fare modelli di creta, di cera, vestirli, e ritrarli con buona maniera; chi disegnerà di architettura, chi di prospettiva”.

Il ruolo del censore era però anche più rilevante nella gestione dell'Accademia e non si limitava soltanto alla regia della pratica educativa. Oltre a partecipare alla direzione dell'associazione insieme al principe, a lui spettava la custodia dell'ortodossia accademica. Poteva, infatti, denunciare la nullità di un provvedimento se contrario agli statuti, ammonire gli assenteisti e nei casi più gravi darne avviso al principe.

AASL, vol. 43, Congregazione del 24 luglio 1672, c. 210v; Ivi, Congregazione del 7 gennaio 1674, cc. 228r-v; AASL, vol. 45, Congregazione del 30 dicembre 1674, c. 1r; Ivi, Congregazione del 10 gennaio 1683, c. 109r; Ivi, Congregazione del 9 aprile 1684, cc. 116v-117r; Ivi, Congregazione del 21 gennaio 1685, c. 120r; Ivi, Congregazione del 1 gennaio 1688, cc. 137v-138r; AASL, vol. 46, Congregazione del 6 gennaio 1688, c. 62r; Ivi, Congregazione del 30 dicembre 1674, c. 2r; Ivi, Congregazione del 9 aprile 1684, c. 51r; Ivi, Congregazione del 6 gennaio 1688, c. 62r.

⁷⁶⁶ Il Morandi propose come accademico il Monaville nella congregazione del 13 ottobre 1680. Per lui attestò “le sue sufficienti qualità per conseguire questo honore”. AASL, vol. 45, Congregazione del 13 ottobre 1680, c. 85r. Stando a Melchiorre Missirini, ma di questo non si è trovata conferma in archivio, anche Giulio Cesare de Romanis “giovine di svegliato ingegno, addetto alle scienze matematiche, ed architetoniche”, entrò in Accademia per merito del Morandi. M. MISSIRINI 1823, p.144.

⁷⁶⁷ Pur di origini aquilane, il Montorselli fu attivo prevalentemente a Siena e comunque sconosciuto a Roma. Il dato interessante è che appena un anno prima il Morandi è documentato di passaggio proprio a Siena, diretto a Roma dopo un soggiorno in patria. I due si sarebbero conosciuti in questa occasione.

nomi di alcuni allievi del Morandi in qualità di studenti dell'Accademia (Giovanni Domenico Simonicca, Joseph Lieutard e Filippo Albonico)⁷⁶⁸.

A conclusione del percorso formativo, gli studenti avrebbero manifestato i risultati conseguiti mettendosi in gara tra loro in competizioni organizzate dall'accademia⁷⁶⁹. Concorsi di questo tipo, previsti già dallo Zuccari⁷⁷⁰, sono documentati almeno dall'inizio degli anni '60, ma è dal decennio successivo che sono registrati sistematicamente negli atti. Giovanni Maria Morandi fu dal concorso del 1677 fino a quello del 1716, pochi mesi prima di morire, sempre presente nella commissione di pittura, contribuendo così alla selezione del corpo accademico [doc. f24]⁷⁷¹. È in queste vesti che Giovanni Mario Crescimbeni ricordava di averlo visto nel 1702 in Campidoglio, in occasione della prima edizione dei cosiddetti concorsi clementini (1702-1869), cioè i concorsi accademici resi pubblici e passati sotto la diretta protezione di Clemente XI⁷⁷².

Dovette essere proprio la festa del 1695, giudicata da Melchiorre Missirini come l'evento più importante della storia accademica di fine Seicento⁷⁷³, a convincere papa Albani del potenziale inespresso in termini di promozione delle arti a fini politici che l'Accademia, con i suoi tanti giovani, poteva offrire. I concorsi clementini rappresentarono una svolta per l'Accademia in quanto sancivano la sua autonomia finanziaria⁷⁷⁴. Intervenendo direttamente sulle decisioni dell'associazione, il papa aveva trasformato i concorsi in un evento cittadino, spostando la loro celebrazione in Campidoglio e invitando i letterati d'Arcadia a condividere con gli artisti la gestione dell'evento. Un anonimo osservatore annotava sul

Nel corso del 1680 vennero ammessi in Accademia anche Angelo Massarotti e gli architetti Marcantonio Pioselli e Filippo Leti. AASL, vol. 45, Congregazione del 7 settembre 1680, cc. 83v-84r.

⁷⁶⁸ A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, I, pp. 189-190.

⁷⁶⁹ Sui concorsi accademici: R. OJETTI 1909-11, pp. 3-25; H. HAGER 1981, pp. 1-6; G. R. SMITH 1984, pp. 27-45; A. CIPRIANI 1989; A. CIPRIANI 1989, pp. 61-76; C. M. S. JOHNS 1988/89(1989), pp. 1-23; R. ROANI VILLANI 2001, 35, pp. 29-46.

⁷⁷⁰ R. ALBERTI 1604, p. 5.

⁷⁷¹ Il pittore è quasi sempre presente nella commissione di pittura nei concorsi accademici: nel 1677 condividendo il ruolo col Maratta, con Ciro Ferri e col Baciccio (AASL, vol. 45, cc. 50v-51r), nel 1679 (AASL, vol. 45, cc. 69v-70r), nel 1680, nel 1681 (AASL, vol. 45, cc. 94r-v), nel 1682 (A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, I, p. 101), nel 1688, nel 1694 (A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, I, p. 137), nel 1696 (AASL, vol. 45, cc. 165v-166v), nel 1702 alla prima edizione dei concorsi clementini (AASL, vol. 46A, c. 16), nel 1703 (G. GHEZZI 1703, p.70; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p.29), nel 1704 (A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p.45), nel 1705 (IVI, p.57), 1706 (IVI, p.75), 1707 (IVI, p.91), 1708 (G. GHEZZI 1708, p.7; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p.107), 1709 (G. GHEZZI 1709, p.69; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p.121), nel 1710 (G. GHEZZI 1710, p.17), nel 1711 (G. GHEZZI 1711, p.7), 1712 (M. MISSIRINI 1823, p.190) e nel 1716 (IVI, II, p.162). La commissione di pittura dei concorsi dedicati a Clemente XI vedranno quindi la partecipazione del Morandi per tutti gli anni fino al 1716.

Dalle carte dell'accademia emerge che il pittore era stato selezionato anche per il concorso del 1682 ma, "havendo mandata la scusa di non poter intervenire, fu eletto in suo luogo il signor Fabritio Chiari" (AASL, vol. 45, cc. 104r-v).

⁷⁷² "(...) Ed io, dappoichè nel 1702, la stessa Accademia fu rinnovata, e stabilita in Campidoglio dalla Santità di N.S. Papa Clemente XI essendo stato in essa annoverato tra gli Accademici d'onore, più, e più volte ve l'ho veduto assistere in qualità di Giudice del concorso de' Giovani a' premj, che d'ordine di Sua Santità ogni anno solennemente si distribuivano". G.M. CRESCIMBENI 1720, III, p.225.

⁷⁷³ M. MISSIRINI 1823, p. 149.

⁷⁷⁴ IVI 1823, p. 159.

“Giornale de’ letterati” nel 1710 che i concorsi precedenti si tenevano “molto di rado e quasi privatamente”⁷⁷⁵ e ora, grazie alla generosa protezione del papa e di conseguenza alla regolarità delle cerimonie e al vasto pubblico accorso per la sua presenza, l’Accademia avesse guadagnato una caratura internazionale, paragonabile ad esempi stranieri.

I concorsi clementini erano soltanto l’antipasto di un progetto politico più strutturato che si materializzerà con gli statuti del 1716, ovvero nella definitiva trasformazione del sodalizio ideato da Federico Zuccari, con espliciti riferimenti al modello francese. Melchiorre Missirini assegna la trasformazione dei regolamenti accademici in “un codice rigido alquanto” a Charles-François Poerson, principe dal 1714 al 1718, cioè nella fase successiva alla morte di Carlo Maratti (15 dicembre 1713) e Carlo Fontana (5 febbraio 1714). Da direttore dell’Accademia di Francia a Roma questi non aveva mai lesinato critiche ai colleghi di San Luca, lamentando l’ostinata pretesa di superiorità dei pittori di un paese al crepuscolo⁷⁷⁶. Colpisce che un personaggio di questo tipo assunse il governo dell’Accademia, venendo confermato per quattro anni di seguito e solo un richiamo alla cronica debolezza della società romana può darne ragione.

Una volta assunto il principato, il Poerson lavorò quindi per attuare un programma di francesizzazione dell’accademia e volle “richiamare in uso pratiche antiche”, forse inadeguate alla nuova fase, come nota Missirini (“forse alla condizione di que’ tempi non accomodate”⁷⁷⁷). I nuovi regolamenti non dipendevano però soltanto dal principe francese. Su di essi aveva lavorato a partire dal 1711 una commissione di artisti⁷⁷⁸ e nel loro rigore erano sicuramente figli di una corrente conservatrice interna all’Accademia che aveva proposto negli anni regole sempre più restrittive per l’accesso, allo scopo di stabilire quasi una dittatura artistica nei confronti dei non iscritti. L’aggiornamento degli statuti attribuiva agli iscritti all’Accademia l’esclusiva nel diritto di esercizio della professione, obbligando gli esterni al possesso di una patente di idoneità⁷⁷⁹, documento concesso a seguito del superamento di un esame. Fare stime, tenere scuola, fare adunanza diventavano tutte pratiche vietate al di fuori del sodalizio⁷⁸⁰. Il controllo andava però anche oltre, essendo attribuito agli artisti di San Luca il diritto di controllare e censurare i quadri degli esterni⁷⁸¹.

⁷⁷⁵ *Giornale de’ letterati*, 1710, IV, pp. 258-61.

⁷⁷⁶ In una lettera indirizzata a Parigi (10 ottobre 1708) Charles Poerson lamentava lo stato infimo in cui era giunta l’arte romana a causa della predilezione della pratica a scapito della teoria. Se ancora Roma manteneva la sua fama, argomentava il direttore, era dovuto esclusivamente alle glorie del passato, di certo non confrontabili con i contemporanei. A. DE MONTAIGLON 1887-1912, III, p. 240.

La denuncia dell’ignoranza degli italiani è ripresa in una missiva seguente quando, descrivendo le cerimonie di premiazione dei concorsi dell’Accademia di San Luca, Charles Poerson conferma il giudizio negativo degli italiani, rincarando la dose di critiche: ai pittori romani non resta che l’orgoglio e il disprezzo per i francesi. A. DE MONTAIGLON 1887-1912, III, p. 283.

⁷⁷⁷ M. MISSIRINI 1823, p.192.

⁷⁷⁸ G. BONACCORSO 1998, p. 24.

⁷⁷⁹ M. MISSIRINI 1823, p. 193

⁷⁸⁰ S. RUDOLPH 1995, pp. 137-9

⁷⁸¹ M. MISSIRINI 1823, pp. 196-7.

Presentato ufficialmente al cardinale Francesco Barberini il 14 gennaio 1714 e approvato dal Clemente XI il 23 settembre 1715⁷⁸², il tentativo di regolamentazione segnerà uno dei momenti di più alta tensione nella storia dell'Accademia di san Luca, al punto che già nel 1720 una commissione papale ne sospese le norme più discusse. Lo scontro sfocerà poi in una causa giudiziaria conclusasi con una clamorosa sconfitta dell'Accademia che venne costretta a rinunciare ad alcuni articoli e a venire ad un aggiustamento con i non accademici.

La controversia sui nuovi statuti scosse l'Accademia anche al suo interno. Dal cuore del sodalizio un piccolo drappello di artisti offrì un esplicito appoggio alla battaglia dei non iscritti, mostrando pieno dissenso con la deriva intrapresa negli ultimi tempi. In questo gruppo di artisti, composto da Pasquale de Rossi, Bonaventura Lamberti, Pierre Legros e Francesco Trevisani, erano presenti anche due “veterani”, il Morandi e Giuseppe Ghezzi. Quest'ultimo si fece promotore di un “Memoriale contro lo statuto”, in cui raccoglieva le ragioni del malcontento degli accademici contrari, tutti firmatari del documento. I nuovi statuti ridimensionavano la figura del segretario, il ruolo che il Ghezzi aveva ricoperto con orgoglio per tanti anni, prevedendo che fosse affiancato da un notaio esterno⁷⁸³. È probabile che questo fosse visto come un attacco personale dal pittore marchigiano, che nel secondo decennio del Settecento si allontanò gradualmente dalla vita accademica per poi dimettersi nel 1719.

In ragione della protesta, a detta del Missirini, la sponda degli accademici sarebbe stata punita e i loro nomi “cancellati e sospesi dal catalogo di detta Accademia”⁷⁸⁴. Anche il Morandi, in questa versione dei fatti, sarebbe stato rimosso per poi essere reintegrato dopo morto, quando la vicenda si sarebbe

⁷⁸² IVI, p. 192

⁷⁸³ G. DE MARCHI 1999, pp. 21-105; A. M. AMBROSINI MASSARI 2009, p. 73.

⁷⁸⁴ “Essendo che poi li predetti Signori Accademici pretendessero procedere all'esecuzione, ed osservanza dei detti statuti contro li Signori Pittori, Scultori, ed Architetti, che non erano accademici, ed altri ec. li quali però non chiamati, né intesi in tal compilazione, conobbero, che secondo la nativa libertà dell'Arti, non potevano in veruna parte de jure essere obbligati, ne vincolati dalla disposizione di essi statuti, sì come stimarono ancora li Signori Accademici Giovanni Morandi, Pasqualino de Rossi, Ventura Lamberti, Francesco Trivisani insigni Pittori, e Pietro Legros eccellente Scultore, che unitamente ebbero ricorso opportuno al sudetto Sommo Pontefice, dal quale ottennero la deputazione di una Congregazione particolare di quattro Prelati cioè li Reverendissimi Monsignori Lancetti sudetto, Marefoschi Uditore di esso Sommo Pontefice, Ansidei assessore del S. Ufficio, e Sergardi Ponente della Sagra Consulta, Segretario, Economo della Reverenda Fabbrica di S. Pietro di Roma, li quali adunati nel Palazzo Apostolico di Monte Cavallo con voti conformi decisero non essere tenuti li Signori Pittori, Scultori, ed Architetti non accademici all'osservanza, ed esecuzione de'detti Statuti: ed in sequela di questa prenotata risoluzione, e della commissione ottenuta con previa aperizione oris etc. fu sottoscritta, e promulgata Sentenza. Essendo che insieme consecutivamente li detti Signori Pittori, e Scultori, ed Architetti non accademici citassero in sequela de re judicata per la tassa delle spese li detti Signori Accademici li quali per impedirla ottenessero commissione di appellazione in grado di restituzione in integrum diretta ad altra Congregazione particolare dell'Illustrissimi Monsignori Cerri Uditore della Sacra Rota, Lamberti Segretario della Sacra Congregazione del Concilio, Dandini Votante della Segnatura di Giustizia, e mentre già trasportati gli atti nell'Ufficio dell'Archivio, e presentata detta commissione, era imminente la proposizione di questa causa con essersi già distribuite le informazioni in iscritto dalli Signori Pittori, Scultori, ed Architetti non accademici, restò sospesa ad istanza di diversi Signori virtuosi ed amanti della verità, che s'interposero per l'aggiustamento con reintegrare, e riporre nella loro Accademia li sopranominati cinque loro Accademici, che in detta causa si erano uniti a'detti Signori Professori non Accademici, e di rifondere le spese giudiziali nell'infrascritta somma, acciò quanto si è trattato, e concluso apparisca in ogni tempo”. M. MISSIRINI 1823, pp. 198-9.

ricomposta. Se la punizione è accertata per Francesco Trevisani e gli altri, appare poco plausibile che la stessa sorte sia capitata al Morandi. Morto Carlo Maratti, il pittore fiorentino era l'ultimo grande protagonista della sua generazione ancora in vita, con alle spalle una storia accademica di tutto rispetto che rende improbabile questo resoconto. Come in altri casi, quella del Missirini sarebbe più un'impresione che una notizia volutamente errata. Nei suoi ultimi anni il Morandi, che comunque aveva partecipato alla stesura degli altrettanto discussi statuti del 1675⁷⁸⁵, fu raramente presente in accademia ma continuò fino a pochi mesi prima della morte a presenziare alla commissione dei concorsi. È più verosimile quindi che il pittore sia appartenuto ad un'altra categoria di accademici illustrata dal Missirini, quella parte che si era "allontanata dal corpo accademico" perché "stomacata di questi eterni diverbi"⁷⁸⁶. Tanto più che, come ricordato da Lione Pascoli, ai suoi funerali presenziarono gli accademici tutti⁷⁸⁷.

Le carte d'archivio, unite alle fonti antiche e moderne sul tema, ci consegnano un Morandi non solo pienamente integrato nel mondo degli artisti romani, ma una figura decisamente più articolata di quello che sapevamo; un uomo dotato di raffinate doti intellettuali, confluente, è lecito pensarlo, in manoscritti per noi perduti, e pure personaggio al servizio dell'accademia, difensore dei suoi valori costitutivi, per le cui sorti spese molto della sua vita.

⁷⁸⁵ Nel 1672 il Morandi aveva fatto parte del gruppo scelto di accademici (tra cui il Bellori, Domenico Guidi, Pietro del Po', Giovanni Francesco Grimaldi, Giuseppe Bartolomeo Chiari ed Ercole Ferrata), riunitosi a casa di Charles Errard per sottoporre a un avvocato i nuovi regolamenti. Solo in un secondo tempo era stato coinvolto anche il cardinal Carpegna. AASL, vol. 44, Congregazione del 17 luglio 1672, c. 69v.

⁷⁸⁶ M. MISSIRINI 1823, p. 198

⁷⁸⁷ L. PASCOLI 1730-6, p. 582.

Breve profilo di Giovanni Maria Morandi conoscitore

L'approccio all'arte di Giovanni Maria Morandi non si esaurì nell'esercizio della professione di pittore. Le fonti biografiche e i documenti delineano per lui anche una ben radicata identità di conoscitore, in un ruolo che lo vide intermediario e consulente per l'acquisto di quadri e disegni.

Il primo fondamento di questa peculiare dimestichezza è da rintracciare nella frequentazione della scuola del Bilivert. La conoscenza della pittura antica e moderna costituiva, infatti, una parte fondamentale del lavoro nell'officina del maestro fiorentino. L'esercizio di questa competenza da parte del pittore è documentato, ad esempio, nella corrispondenza intrattenuta con la corte di Mantova. Il pittore giudicò per conto dei Gonzaga varie opere, tra cui una *Fortezza* del Botticelli, definita "la meglio cosa abbi fatto detto maestro"⁷⁸⁸ con un valore di 150 scudi ed espose il suo parere sul modo di stimare: i bozzetti, le creazioni preparatorie e incomplete, vanno sempre valutati meno della metà delle opere finite ("dovendosi sempre stimar le bozze meno la metà dell'opera finita")⁷⁸⁹. A dimostrare la particolare attenzione che il Bilivert riservava nel formare i suoi discepoli alla conoscenza degli stili è poi l'esperienza di uno di questi, Francesco Bianchi Buonavita (1593-1658), che fu "praticissimo nel conoscere le maniere de' pittori antichi" e acquistò per questo grande stima alla corte granducale: "Né mai gli capitavano (al granduca) a palazzo simili sorte di pitture" scrive Baldinucci, "ch'è non fusse ricercato il suo parere di farvi applicazione alcuna"⁷⁹⁰.

Nel caso del Morandi il mestiere del conoscitore non è un impegno occasionale, ma diventa il punto d'incontro tra la professione cortigiana e quella di pittore, il *fil rouge* che lega gli estremi cronologici della sua carriera. Il pittore venne riconosciuto da più parti, come confermano frammenti di corrispondenza, come persona di giudizio, e in questo ruolo di intendente fu chiamato a valutare la qualità delle opere (dipinte o disegnate, del passato o del presente), l'originalità e lo stato di conservazione, l'adeguatezza del prezzo di vendita e le modalità di esposizione nella galleria che le avrebbe ospitate.

Il vantaggio di essere pittore. Nella famosa lettera "in materia di pittura" a Vincenzo Capponi⁷⁹¹, Filippo Baldinucci cristallizza la dicotomia tra il "perito professore", al cui profilo risponde pure il Morandi, e

⁷⁸⁸ A. LUZIO 1913, pp. 269-70. Il dipinto, forse una replica della tavola nata per decorare le spalliere degli stalli nella sala delle Udienze del tribunale della Mercanzia (1470) e poi agli Uffizi, venne poi acquistato da Ferdinando Gonzaga ma risulta attualmente disperso. R. MORSELLI 2006, pp. 19-170.

⁷⁸⁹ A. LUZIO 1913 p. 270; R. CONTINI 1985, p. 178.

⁷⁹⁰ F. BALDINUCCI 1681-1728 (ed. 1974-1975), pp. 313-5.

Sul pittore: F. SRICCHIA SANTORO 1968, X, *ad vocem*; R. CONTINI 1989, pp. 71-99.

⁷⁹¹ F. BALDINUCCI 1681-1728 (ed. 1974-1975), VI, pp. 461-85.

l'“ingegnoso dilettaante”. Le principali qualità del pittore che si fa conoscitore sono quindi l'educazione, l'esperienza e l'affidabilità. La prima di queste, la preparazione, consente di esprimere giudizi “secondo la ragion dell'arte”, e non fondare le perizie sull'improvvisazione e il gusto personale. Le altre due caratteristiche, la pratica e l'attendibilità, sono strettamente legate alla familiarità quotidiana dell'artista col mestiere. Solo chi ha allenato l'occhio all'arte, primariamente per imparare lui stesso, si è costruito quella necessaria sensibilità per esprimere un “ricco e sicuro giudizio” (“La regola veramente sia che il perito solamente, cioè colui che per lungo tempo ha camminato per le difficoltà di quella - della pittura, - che ha vedute infinite opere d'artefici di prima riga possa darne un ricco e sicuro giudizio”).

Se il fondamento dell'educazione è da rintracciare nelle premesse fiorentine, il mestiere dell'intendente trovò per Giovanni Maria Morandi un determinante sviluppo nel “viaggio in Lombardia”. È con questa esperienza che il pittore guadagnò anche la dimestichezza e l'attendibilità. Il viaggio si articola sul doppio binario della personalità del Morandi: da un lato gli servì come pittore per acquisire confidenza con i capisaldi dell'arte italiana, dall'altro fu fondamentale per mettere subito in pratica quanto appreso allo scopo di incrementare la quadreria Salviati. E infatti, sebbene esteso a tutte le capitali dell'Italia centro-settentrionale, l'itinerario si concentrò su due aree, l'Emilia (quindi Parma, Correggio, Modena, e Bologna: da Raffaello e Correggio ai Carracci) e il Veneto (Tiziano, Tintoretto e Veronese), ovvero le terre di provenienza della maggior parte dei quadri della pinacoteca Salviati.

Lione Pascoli ricostruisce in forma aneddotica il nuovo ruolo del Morandi. Al duca che lo metteva alla prova interrogandolo su quadri da acquistare, il pittore rispose con giudizio, sconsigliandolo. Con un po' di pazienza e fidandosi del suo gusto “gliene avrebbe fatta fare una buona, nobile e rara raccolta”. “Siccome in più e più volte, coll'andar vedendo e sentendo chi vender li voleva, fece in non molto tempo, con piena soddisfazione del duca che grandemente se ne dilettaava”⁷⁹².

Il Morandi contribuì così a mettere in piedi la collezione Salviati a Roma. Valutando le note di spesa e confrontando gli inventari si può rilevare che, dopo aver spostato in città tutti i suoi beni, il duca acquistò una grande quantità di dipinti, destinati ad arricchire ancora di più la già notevole quadreria ereditata da Giovanni, Bernardo e Antonio Maria Salviati. È in queste acquisizioni che va riconosciuto l'intervento diretto del Morandi, prima del viaggio in Lombardia concentrato sull'arte fiorentina contemporanea (è significativo che tutti i Bilivert dei Salviati vengano comprati proprio negli anni Cinquanta⁷⁹³) e poi, come si diceva prima, sull'arte emiliana e veneta⁷⁹⁴.

⁷⁹² L. PASCOLI 1730-36, p.578.

⁷⁹³ La maggioranza dei dipinti del maestro fiorentino conservati nella quadreria Salviati (*Marta e Maddalena, Lot e le figlie, San Francesco spirante, San Domenico*) era stata acquistata dagli eredi di Alessandro Pucci tra il 1651 e il 1655. Negli stessi anni, e più precisamente nel 1652, Jacopo comprò anche una *Sacra famiglia*, da identificare nel quadro conservato nel castello di Fredensborg in Danimarca. P. COSTAMAGNA 2000, pp.177-233, n. 41, 44, 93, 103, 138.

⁷⁹⁴ Nel 1649 il duca Salviati acquistò un “quadro grande del Tintoretto” e un “Cristo” del Veronese (BSNSP, 274. *Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651*, cc. 113v, 116r). All'anno seguente risale l'ingresso in collezione

Questo è il momento in cui il pittore iniziò a frequentare in maniera sistematica il mercato e affermò a Roma la sua identità di conoscitore. Complice il ruolo di pittore di camera, per il Morandi la perizia degli stili diventò un fattore di socialità, uno strumento per farsi conoscere. Come riferiscono i biografi, ancora prima di essere noto per i suoi quadri, ancora di più che ricevere commesse per la sua arte, Giovanni Maria si fece apprezzare per questa sua particolare competenza (“S’introdusse perciò nell’amicizia di parecchi personaggi, da’ quali gliene mandavano bene spesso a vedere per ritrarne il parere, secondo cui si regolavano per farne acquisto”⁷⁹⁵).

Nella sua esperienza visiva aver visitato molte gallerie ebbe un peso determinante e fu garanzia per i collezionisti che se ne servivano. Il pittore poteva contare, infatti, sulla conoscenza di varie raccolte – le guide turistiche a palazzo Pitti a Firenze, alla quadreria Salviati a Roma e a quella asburgica di Vienna lo confermano – e tarare quindi i suoi giudizi in relazione alle esigenze dei suoi clienti. Richiami alla sua esperienza e affidabilità sono frequenti nella corrispondenza del cardinale Decio Azzolini. Nel 1664 il Morandi è inviato per conto di Cristina di Svezia in Veneto per valutare l’acquisto di quadri tra Venezia e Verona [doc. g3-g11]⁷⁹⁶. Il pittore è definito dal referente Girolamo Rota “informatissimo dell’intenzione di Sua Maestà” [doc. g5] e quando è chiamato a trarre le conclusioni di quanto visto, basa i suoi giudizi sul confronto con la quadreria della regina. In un caso, quando sono prese in esame alcune raccolte veneziane, il pittore non esita a sconsigliare l’acquisto “perché, se bene vi sono alcuni pezzi eccellenti, sono però di gran lunga inferiori a quelli della Maestà Sua”, per di più sopravvalutati a centinaia di ducati quando, a suo dire, varrebbero “decine e vintine di ducati”. C’è poi una *Venere con satiro* di Paolo Veronese (“una Venere nuda assisa sopra le ginocchia d’un satiro e ch’accenna un Amorino prostrato e scherzante, con un poco di paese in lontananza”; la descrizione immortalava un quadro molto simile a quello venduto qualche anno fa in asta: olio su tela, 157,8 x 128 cm, New York, Sotheby’s, 11 gennaio 1996, lotto 56, già Zurigo, collezione Koetser⁷⁹⁷). Questa è giudicata “bellissima e veramente degna di stare in galleria di Sua Maestà” [doc. g7]. Lo stesso metro è adoperato anche per la quadreria del procuratore Barbarigo a Venezia, liquidata in quanto piena esemplari di Tiziano “doppioni” di quelli già posseduti da Cristina (“Ci sono anco in casa il signore Procurator Barbarigo diversi quadri di Tiziano, cioè una Madonna et un Ecce Homo, una Maddalena et una Venere che si guarda nello specchio con certi amorini, e tanto questa come la Maddalena sono giusto come quegli che

di “un ritratto di un senatore di Antonello Messinese” e “due teste della Nunziata e l’Angelo del Baroccio, che erano quadri del Vescovo di Volterra” (BSNSP, 274. *Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651*, cc. 139v.

⁷⁹⁵ L. PASCOLI 1730-36, p. 578.

⁷⁹⁶ S. Marinelli 1988; E. BORSELLINO 1994, pp. 4-16 (8); T. MONTANARI 1994, pp. 25-52; ID., 1997, pp. 187-264.

⁷⁹⁷ Il dipinto è stato identificato col quadro citato dall’ambasciatore dell’imperatore Massimiliano II in casa del Veronese nel 1571 e poi dal Ridolfi nei beni del nipote del pittore, Giuseppe (C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell’arte*, 1648, p. 344). Una replica di bottega della *Venere con satiro* era documentata nella collezione Contini Bonaccossi (già collezione di Hermann Goering) e oggi è agli Uffizi. T. PIGNATTI 1976, pp. 128, n. 139, p. 183, n. A107; ID. 1995, pp. 275, 277, n. 180, p. 510, n. A26; A. SONNINO SCARPA 2006, pp. 302-3, fig. 428.

ha la Maestà della Regina e vaglia la verità sono bellissimi. [...] Gli altri ancora sono belli ma questi sono i più singolari: vi è ancora tra questi pure di Tiziano una Venere et Adone la medesima invenzione di quello di Sua Maestà, ma è un poco più piccolo”).

Le relazioni e le expertise. L'esercizio della conoscenza degli stili si concretizza, per noi che raramente riusciamo a ricostruire gli esiti delle trattative, nella stesura di relazioni ed expertise. Servirsi di un pittore garantiva al collezionista anche una terza possibilità, ovvero che il quadro in procinto di essere comprato venisse riprodotto per dare un'idea più chiara della stima avanzata. Dalle lettere veronesi a Decio Azzolini emerge proprio che il pittore, dopo aver visto la *Venere* del Caliarì menzionata prima, per garanzia della consulenza, avrebbe inviato a Roma un resoconto scritto “e forse l'abbozzo”.

La pratica delle dichiarazioni firmate è molto frequente nel mercato romano dell'arte del Seicento ed è lo strumento principe con cui personaggi come Sebastiano Resta (1635-1714) erano soliti, con l'appoggio di nomi accreditati, avvalorare le proprie attribuzioni e vendere meglio le opere. Il religioso milanese trovò nel pittore un amico e confidente ma vide in lui soprattutto una fonte affidabile per le sue stime, definendolo come uno dei consiglieri più fidati “quando ho da pigliar qualche cosa per me e che non risolvo”⁷⁹⁸.

Una delle expertise più famose tra quelle ordinate dal religioso milanese è sicuramente quella che ebbe in oggetto l'*Annunciazione* di Lelio Orsi (tempera su tavola, 35x26 cm, Novellara, Museo Gonzaga; già Milano, Finarte, 21 aprile 1988; già Buenos Aires, Collezione M. Etchecopar; già Londra, asta Christie's, 24 luglio e 31 luglio 1886; già Woodstock, Blenheim Palace, Collezione Marlborough), nella quale la quasi totalità dei pittori di Roma (Giovanni Battista Beinaschi, Giovanni Bonati, Giacinto Coli, Filippo Gherardi, Ciro Ferri, Paolo Albertoni, Giuseppe Pinacci, Guglielmo Cortese, Carlo Cesi, Giuseppe Ghezzi, Francesco Cozza), e non solo (Giovanni Andrea Carlone e Luca Giordano), fu chiamata a validare l'attribuzione dell'opera al Correggio [doc. g25]⁷⁹⁹.

Altre prese di posizione del Morandi su sollecitazione del Resta riguardarono un bozzetto e alcune prove grafiche ritenute preparatorie dell'*Assunta* del Correggio nel Duomo di Parma [doc. g26] e un *Ritrattino di dama* in rame di Innocenzo da Imola (“Lo portai a Roma, e con festa del Morandi, e d'altri pittori fu riconosciuto per del pittore della Natività del Franceschi, il ritrattino con altri superbi, che reca dalla mia cara Bologna, sarà tra i ritrattini dell'Eminentissimo signor Cardinal Ottobono”⁸⁰⁰).

⁷⁹⁸ L. SACCHETTI LELLI 2005, p. 73.

⁷⁹⁹ Dopo il viaggio in Emilia del 1690 lo stesso Resta ebbe modo di conoscere meglio l'arte di Lelio Orsi e rendersi conto dell'errata attribuzione della tavola a Correggio. L'opera, la cui prima attestazione risale al 1623 nella quadreria del cardinale Alessandro d'Este a Roma, era ormai entrata nella collezione del generale inglese John Churchill, duca di Marlborough. G. BORA 1976, p. 273.

Sull'*Annunciazione* di Novellara e sulla sua restituzione a Lelio Orsi si vedano: F. ZERI 1953, pp. 59-62; F. ZERI 1976, II, pp. 123-131; A. MAZZA 2009, pp. 65-69.

⁸⁰⁰ S. RESTA, A. E. POPHAM 1958, p. 29.

Il sistema delle stime basate su referti scritti sul retro delle opere era considerato una garanzia anche per Leopoldo de' Medici sia per quadri [doc. g24], sia per disegni [doc. g21]. Per lui il pittore fece stime, prese posizione sui prezzi e compì addirittura un viaggio nell'arciducato del Tirolo per raccogliere testimonianze grafiche dell'arte di quel territorio [doc. g12-g14]. Il tutto avveniva con la mediazione del duca Salviati [doc. g2] e dei Falconieri (i fratelli Ottavio e Francesco e il cugino Paolo), per i quali il Morandi lavorò pure come ritrattista con le effigi del padre Orazio e della famiglia di Paolo⁸⁰¹, nell'ambito di quel sistema che viene inquadrato con eccezionale sincerità dal Resta quando scrive: “La mia fortuna è l’aver amici come secondi mobili che mi guardano come primo mobile immoto; loro faticano, vanno qua e là per Roma, fuor di Roma, e con un poco di buon gusto che hanno buscano a caso et alla rinfusa et io quando li ho sotto gl’occhi, piglio ciò che mi bisogna ad elettione, senza muovermi”⁸⁰².

Leopoldo nutrì grande fiducia nel parere del Morandi. Per questo quando spuntava qualcosa di interessante sul mercato romano i Falconieri lo chiamavano in causa insieme all’altro consulente fidato, Ciro Ferri. In questo ruolo i due pittori si trovarono spesso a collaborare [doc. g15-g24]. Si spalleggiavano l’un l’altro e condividevano sempre il giudizio finale. In una lettera del febbraio 1673, ad esempio, Ciro non voleva esprimersi senza aver prima sondato il pensiero del collega [doc. g19], da un’altra emerge la consapevolezza della comune sensibilità dei pittori, laddove si rileva che se uno avanzava una valutazione, l’altro molto probabilmente l’avrebbe confermata (“che dice sì francamente Ciro, che non sono di Michelangelo, che mi fa dubitare assai ch’egli [Morandi] non possa essere di differente opinione”).

Una delle perizie più singolari tra quelle che videro la firma del Morandi è senz’altro quella commissionata da Giovanni Mario Crescimbeni per la *Madonna* in Santa Maria in Cosmedin. Il pittore e il poeta si conoscevano almeno dal 1699, quando il primo era stato ammesso nell’Accademia letteraria dell’altro. A quel tempo l’Arcadia si era stabilita nel giardino di palazzo Salviati e lì sarebbe rimasta fino al 1704, anno di morte del duca Antonio Maria. L’ingresso del Morandi in quel consesso, nato ancora una volta come riflesso della vicinanza ai suoi protettori, gli valse un’informata biografia nell’antologia di Vite degli Arcadi del Crescimbeni. La vicenda dell’expertise dell’icona mariana di Santa Maria in Cosmedin, di cui il Crescimbeni era canonico, è da contestualizzare nel solco di questi contatti.

Il poeta marchigiano racconta che la sacra immagine della Madonna, a quel tempo collocata sulla parete absidale (tempera su tavola, 168x238 cm, oggi sull’altare del Coro d’inverno della Basilica e

Il parere del pittore era ricercato anche dai mercanti d’arte di professione come dimostra una lettera del Resta a monsignor Marchetti [doc. g31].

⁸⁰¹ “[111] scudi 80 Altro quadro con ritratto di tutta la famiglia del signore Falconieri, grande assai, senza cornice di Giovanni Maria Morandi”; “[123] scudi 15, Altro quadro dell’istessa misura, con cornice simile, rappresenta la bona memoria del signore Oratio Falconieri del signore Morandi”. Inventario dei beni di Paolo Falconieri (1 febbraio 1696), D. FRASCARELLI 2012-3, pp. 167-8.

⁸⁰² G. SACCHETTI LELLI 2005, p. 88.

unanimemente ritenuta opera di Antoniazio Romano)⁸⁰³, aveva conosciuto una discreta fama a seguito della pubblica esposizione e della circolazione di una stampa di Giovanni Battista Brughi che aveva avuto eco internazionale⁸⁰⁴. Dopo la prima edizione dell’*“Istoria della basilica diaconale di Santa Maria in Cosmedin”* del 1715, l’autore aveva così arricchito le ristampe successive (a partire da quella del 1719) di attestazioni firmate circa la qualità dell’opera simbolo della chiesa della nazione greca a Roma. L’icona, definita come priva di eguali e superiore ad “ogni umana arte”, era unanimemente considerata opera di maniera greca⁸⁰⁵. Per assicurare la validità di questo giudizio Crescimbeni chiese il sostegno di vari pittori romani, tra i “professori più accreditati”. Si tratta di Giuseppe Ghezzi, di Bonaventura Lamberti, di Giuseppe Bartolomeo Chiari e del Morandi. Al pittore è riservato un posto di rilievo in questo resoconto. Crescimbeni si premura di riportare non solo la perizia, ma di riferire anche le circostanze in cui questa venne fatta. Per l’anziano pittore fece costruire un ponte di legno che gli rendesse agevole la salita e offrì uno scrivano che ne raccogliesse il giudizio “poiché per la decrepitezza non era in istato di scrivere”. Il pittore autenticò quindi l’opera, approvando l’opinione comune che la voleva “di maniera greca e antichissima” e ritenendola “essere di lavoro d’ottima maniera e al sommo bella, specialmente la faccia”.

Attribuzioni e stime. Questioni di metodo. Il peso ricoperto dalle lettere dei collezionisti in contatto col Morandi per ricostruire il suo profilo da connoisseur è fondamentale. Emergono qua e là spunti sul suo metodo di lavoro, per lo più sfuggenti perché basati su opere a noi sconosciute, ma interessanti per elaborare una riflessione di massima sulla questione.

Uno dei fattori più determinanti per la stima del prezzo di un’opera era l’identificazione del nome del suo autore. In questo campo il pittore dimostra di essere davvero esperto. Un quadro con *Alessandro Magno e le figlie di Dario* del Veronese in casa del procuratore Pisani Moretta (forse quello della National Gallery di Londra) venne, ad esempio, valutato come rappresentativo “della più bella maniera di Paolo” [doc. g8] mentre un dipinto allegorico (“si è visto un quadro di sotto in su che rapresenta i quattro elementi e sono deità Nettuno, Giove, Giunone e per la terra par finta una Venezia con il leone”) fu rifiutato allo stesso pittore. “Mi pare di uno che dipingeva in sua compagnia” scrisse il Morandi, “o vero di Carletto suo figlio” [doc. g6].

Sulla base delle opere che gli venivano sottoposte si può rilevare che il pittore fosse specializzato su una certa parte della storia della pittura, in generale dal Cinquecento in poi, con particolare riferimento ad alcune tradizioni figurative. Lo dimostra il rifiuto opposto in un paio di occasioni alle richieste di

⁸⁰³ Lo spostamento avviene tra il 1891-9. G. RUSSO 2013-2014, pp. 363-5.

⁸⁰⁴ G.M. CRESCIMBENI 1715, p. 147; G. B. GIOVENALE 1927, pp. 148-150.

⁸⁰⁵ Sull’icona di Santa Maria in Cosmedin: G. M. CRESCIMBENI 1715, pp. 147-158; G. M. CRESCIMBENI 1719, pp. 57-63; G. B. GIOVENALE 1927, pp. 148-150; M. DEJONGHE 1967, pp. 213-216; A. CAVALLARO 1984, pp. 335-365, p. 341 e n. 55 p. 346; A. CAVALLARO 1992, pp. 218-219.

Leopoldo de' Medici: prima a Innsbruck dove il pittore lamentava di non trovare opere di maestri austriaci degne della collezione di Leopoldo [doc. g12], e poi in una lettera di Jacopo Salviati [doc. g2]: “Trovo difficilissimo il poter trovare disegni de' tre quarti de' maestri notati nella lista, poiché a fatica si conoscono i nomi e sarà anco difficilissimo il conoscere le maniere di quelli che sono così poco cogniti nelle scuole di questi pittori”.

L'accostamento che fa il duca tra il nome, cioè la fama dell'artefice, e la conoscenza delle sue opere in un rapporto consequenziale è davvero significativo, soprattutto se messo in relazione a una delle quattro proposizioni che compongono la lettera già menzionata del Baldinucci. Lo scrittore si interroga, infatti, su quanto la fama di un artista possa produrre pregiudizi nella valutazione, ovvero: perché un'opera sia appetibile, conta più il nome dell'autore, magari un grande maestro, oppure la qualità tecnica del manufatto? In più occasioni il Morandi pare in sintonia con le conclusioni del Baldinucci e parteggiare per la seconda possibilità: la grandezza di un nome dipende dalla bellezza delle opere, e non viceversa. Sulla base di questo ragionamento sconsigliò a Leopoldo de' Medici di acquistare opere tarde di Claude Lorrain perché considerò la sproporzione tra la loro mediocrità e il prezzo basato invece sulla fama del pittore [doc. g1]⁸⁰⁶ e lo stesso fece in occasione della vendita dei disegni carracceschi di Francesco Angeloni. Il 4 marzo 1673 Domenico Maria Corsi informò il cardinale fiorentino che il pittore e Ciro Ferri avevano analizzato circa duecento dei disegni della Galleria Farnesiana, ma pur riconoscendone la qualità, consideravano “esorbitante la pretenzione di cento doppie” [doc. g20]⁸⁰⁷.

Ancora più esemplare dell'approccio del Morandi alla definizione del valore pecuniario di un'opera è un episodio che si desume da alcuni manoscritti di Sebastiano Resta.

La grande passione di quest'ultimo fu Correggio (“per un segno del Correggio più mi sento rapire che per un'opera intiera d'altro primario”)⁸⁰⁸, risultando quasi ossessionato dalla possibilità di trovare sul mercato sue nuove opere e ipotizzando pure un soggiorno romano volto allo studio di Raffaello. Dai suoi scritti appare quindi frequente il disagio per non riuscire a concretizzare questa passione viscerale nel possesso di qualche opera dell'Allegri. Quando finalmente si presentò l'occasione, ciò avvenne con la versione grafica dell'*Educazione di Cupido* della National Gallery di Londra (“Mercurio sedente in atto d'insegnar a leggere Cupido incorniciato con fattura di re quadrettatura di buonissimo gusto architettura”). Resta non esitò ad appropriarsene e, in mancanza di denari, barattò col venditore alcuni “disegni di poco conto” e una “tavola d'altare di 12 palmi dello Spagnoletto, portata da Napoli, d'una Pietà col Nicodemo, Maddalena, Angioli, Madonna e Cristo”. Convinto di aver fatto un affare, restò allora stupefatto dalla reazione del Morandi.

⁸⁰⁶ M. ROETHLISBERGER 1968, I, p. 21.

⁸⁰⁷ G. PREVITALI, in G. P. BELLORI 1976, p. XVIII, n. 1.

⁸⁰⁸ Sebastiano Resta ipotizzava che Correggio fosse stato due volte a Roma: una volta alla vigilia del cantiere della cupola e della tribuna di San Giovanni a Parma (tra il 1519 e il 1520) e l'altra, alla fine del decennio seguente (1529 circa), prima di lavorare alla cupola del Duomo.

Il Morandi fu un devoto cultore dell'arte di Correggio. Basterebbe ricordare il peso che l'insegnamento di questo artista aveva avuto su di lui sin da giovane e la ripresa di certe idee anche nelle opere della maturità. Eppure rimase perplesso per lo scambio impari orchestrato dal Resta. La *Pietà* del Ribera valeva almeno 500 scudi, di gran lunga di più che un disegnano attribuito al maestro emiliano. Nell'argomentare il suo disappunto, Giovanni Maria contrappose così la razionalità e il buon senso del perito all'approccio meramente emotivo e irrazionale del Resta.

Il padre, che evidentemente era in sintonia con un altro tipo di mercato, cioè quello accusato da Baldinucci di fondare i giudizi sulla fama dell'artista, infatti difese la sua scelta convinto com'era che anche le opere brutte avessero una loro dignità, secondo il ragionamento per cui se si erano conservate era perché erano “state stimate da' nostri Antecessori”⁸⁰⁹: “Se verranno forastieri a Roma, mi visiteranno per un disegno piccolo del Correggio, più che per un quadro dello Spagnoletto se fusse grande quanto piazza Navona”⁸¹⁰ [doc. g28].

Copie e originali. Il metodo del dubbio. Le tante copie in circolazione sul mercato sono la componente imprevedibile nel lavoro del conoscitore. Le fattispecie di riproduzioni di quadri sono davvero numerose: dalla copia nata a scopo educativo a quella di bottega migliorata dal tocco del maestro, dalle riproduzioni di tono minore fino alle repliche con intenti falsificatori.

Nel campo delle copie con valore didattico il Morandi è citato spesso quale *auctoritas* nella corrispondenza del direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Mathieu de La Teuliere, coinvolto a valutare la capacità di giovani pensionanti francesi nell'interpretare con rispetto ma con originalità le opere dei grandi maestri del passato. In una missiva del 1691 La Teuliere lo chiamò in causa per valutare la replica di un giovane pittore dell'*Incoronazione di Carlo Magno* di Raffaello nelle Stanze Vaticane. Il riferimento è significativo perché nello stesso documento il direttore elogiava l'affidabilità di giudizio del Morandi, superiore per onestà alla media degli italiani, e dall'altra giustificava la scelta di un copista francese perché i pittori italiani erano pigri e inaffidabili [doc. a1]. Il Morandi ricambiò la stima di La Teuliere valutando positivamente il lavoro dei pensionanti nella reinterpretazione di affreschi raffaelleschi delle Logge e delle Stanze vaticane.

Distinguere tra copia e originale è una delle competenze più sfruttate dall'intendente e da una lettera di Leopoldo de' Medici del 1674 traspare un metodo di massima che il Morandi era solito adoperare per affrontare il primo incontro con un quadro: “Quando in un quadro di un pittore celebre e di prima riga vi cade il dubbio se sia originale o copia, la più accertata è che sia copia, perché le opere veramente di mano di simili maestri hanno a conoscersi senza che vi possa esser disputa”⁸¹¹ [doc. g22]. Secondo questa riflessione il dubbio è di per sé indirizzo di giudizio, in quanto l'originale è palese nella sua

⁸⁰⁹ L. SACCHETTI LELLI 2005, p. 57.

⁸¹⁰ *IVI*, p. 356.

⁸¹¹ P. BAROCCHI, G. G. BERTELÀ 2002, III, pp. 250-1.

qualità. Il pensiero risulta in perfetta consonanza con la posizione del Baldinucci quando, nella convinzione che nel campo dell'attribuzione non ci siano certezze, scrive che sebbene anche il grande maestro sbagli, riscontrare errori insoliti nella sua opera deve convincere “a crederla d'ogn'altro che di lui” (“quantunque ci sappia esser verissimo che ogni artefice anche eccellente abbia potuto errare e talvolta anche abbia errato, contuttociò diasi egli a credere il contrario, e allora che se gli presenterà una pittura, che ritenendo altri buoni requisiti, abbia in sé alcuno evidente e incomportabile errore non solito di quell'artefice di cui si vuol la pittura, inclini a crederla d'ogn'altro fuor che di lui, perché il buono in tanto dee stimarsi in quanto egli è buono, e 'l bello in quanto egli è bello, e tanto basti intorno al terzo capo”).

A questo proposito è interessante concludere accennando ad un episodio collegabile alla questione su chi abbia competenza per giudicare cui si accennava all'inizio, destinato ad incrinare i rapporti tra l'artista e padre Resta. Grazie all'amicizia col Morandi, il religioso aveva libero accesso alla collezione Salviati, poteva ammirare i quadri di quella galleria e in alcuni casi segnalare le cose più appetibili ai suoi corrispondenti⁸¹². Nel 1700 contrattò il baratto di una copia dell'*Orazione di Cristo nell'orto degli ulivi* del Correggio (Londra, Apsley House), di proprietà Salviati, con un *San Francesco* del Barocci. Quando ormai l'affare era concluso il pittore venne a sapere da altra fonte che il quadro, fatto debitamente pulire, era stato venduto come autentico a degli acquirenti francesi. Era subentrata in lui la paura di aver messo a repentaglio la sua reputazione e il rimorso per non aver pensato lui per primo a ripulire quell'opera (“in questo v'era di mezzo la sua reputazione, che pareva avesse dato via un Correggio non conosciuto”). “[...] E sopra questo non trovava pace, né sonno e credeva di morire di dolore” riferisce padre Resta ad un suo corrispondente. L’“afflittissimo” pittore era convinto di aver privato la collezione del suo signore di un Correggio inedito e per questo implorava l'amico di restituirgli il quadro (“m'haverebbe dato tutto quello che io havessi voluto del suo quanto aveva in casa, anzi una volta dissi di pagarlo”). Padre Resta lo tranquillizzò, spiegando il fatto con un equivoco. Il quadro da lui venduto, identico per soggetto e formato, era su rame e non su tavola come quello affidatogli dal Morandi – e comunque si premurò di avvisare il vescovo di Arezzo, monsignor Marchetti, che era informato sui fatti, avendo lui comprato l'opera, di non fare più parola dell'opera perché Morandi avrebbe potuto insospettirsi.

È molto probabile che Resta avesse ragione. Il quadro da lui venduto era quel rame documentato tra le sue proprietà e che lo stesso Morandi aveva auspicato restasse nelle mani di qualche amatore romano “per non aver mai visto il simile di tanti che ne ha visti”⁸¹³. Questo episodio registra però ancora una volta la contrapposizione tra due approcci al mercato dell'arte. Quello del Resta era molto disinvolto, in quanto basato sulle puliture pre-vendita per scoprire opere di più apprezzabile stima e con intenti a

⁸¹² L. SACCHETTI LELLI 2005, p. 98.

⁸¹³ M. R. PIZZONI 2010-2011 (2015), pp. 69-91 (72).

volte falsificatori (ad esempio, una replica del Correggio dipinta da Ciro Ferri avrebbe preso, a suo dire, “credito d’originale per il secolo futuro”⁸¹⁴). I sospetti del Morandi sono quindi per noi comprensibili. Erano invece inaccettabili per il religioso. Lui che aveva per decenni usato il nome del pittore per avvalorare le sue attribuzioni, ora se ne distingueva nettamente, in un rapporto quasi di concorrenza: “Lui (Morandi) dice che non era possibile conoscerlo essendo tutto nero e con il tartaro alto un dito (...) Se poi io ne so più d’un pittor primario come lui, che assolutamente dice che se l’avesse visto pulito l’avrebbe conosciuto senza dubbi; e perché io devo la mia cognizione donarla a lui?”⁸¹⁵ [doc. g27].

Giovanni Maria Morandi visse l’attività di conoscitore come una delle possibilità del suo lavoro, un’occasione legata e dipendente dal suo canale primario di azione, ovvero la pittura, e perfettamente integrata nella professione cortigiana. Il profilo qui delineato permette di riconoscergli un ruolo importante nel collezionismo di vari amatori italiani, come uomo fondato nell’arte ma capace anche di avere un approccio pragmatico, sempre attento a favorire l’interesse dei clienti. Si è definito così un ulteriore tassello della versatile personalità del Morandi, gentiluomo che si fa professionista e anticipazione, insieme al Maratti⁸¹⁶, di una nuova figura nel mondo dell’arte, nota a collezionisti, antiquari e mercanti, insomma pienamente calata nell’autonomia del mercato e che troverà interessanti sviluppi all’inizio del Settecento in figure come Pier Leone Ghezzi e Pompeo Batoni.

⁸¹⁴ L. SACCHETTI LELLI, 2005, p. 55.

⁸¹⁵ IVI, 2005, pp. 157-60.

⁸¹⁶ P. COEN 2015, pp. 275-88.

Appendice documentaria

Note alla trascrizione

Nel riproporre il testo di documenti manoscritti e antichi si è provato a conservare nella sua integrità la forma utilizzata dallo scrivano. Per ragioni di chiarezza sono state sciolte le parole abbreviate per contrazione (ad esempio quelle rappresentate da caratteri speciali come ‘scudo’ e ‘per’) e si è ammodernato l’uso della punteggiatura e delle maiuscole. Le parole omesse nella trascrizione perché slegate al tema di questa ricerca sono state messe tra parentesi quadre [...]. Nel caso di composizioni in versi si è segnalato ciascun salto di riga con una barretta (/).

a) Fortuna critica

a1.

24 luglio 1660: “[...] Il Morandi, pittore del Signore duca Salviati, si è rifatto in miglior forma con il bastone con lo spetiale che alli giorni passati si disse ne fosse andato di sotto, il tutto per causa di donna”. ASF, Mediceo del Principato, 4027, *Relazioni con Stati Italiani ed Esteri, Roma (1584-1666)*, vol. 4027a, f. 948.

31 luglio 1660: “[...] Del Morandi pittore non si è inteso altro, segnio che deve esser salvo”. ASF, Mediceo del Principato, 4027, *Relazioni con Stati Italiani ed Esteri, Roma (1584-1666)*, vol. 4027a, f. 946.

a2.

Pietro de Sebastiani, pur senza citarne esplicitamente il nome, riferisce al Morandi il merito della ricchezza della quadreria del Palazzo Salviati alla Lungara.

“Palazzo Salviati. Questa famiglia era stretta parente colla Medici, che gionta al dominio della Republica di Firenze, se ne passò al fine a Roma, edificò di pianta questo palazzo. Hebbe questa casa un cardinale de’ più caritatevoli, che habbia havuta Roma. Hora il Duca regnante si trova belle e stimate piture di huomini grandi, come di Tiziano, Caracci, Albano, Domenichini ed altri pittori singolari sotto la buona cura di un suo gentil huomo famoso pittore, che lo accompagna con cortesia grande”. P. DE SEBASTIANI 1683, p. 34.

a3.

“[...] Per ritratti (Gaulli) è meglio del Morandi di gran lunga, et è più pittore: il Bernini si è fatto dipingere da questo stesso. Il papa ha lasciatosi dipingere, e Vostra Altezza sij sicura che mai è stato fatto il più bello. Don Mario pure egli l’ha ritratto, et il Bernino non se ne può appagare”. *Lettera di Ugone Rangoni al duca di Modena, 25 dicembre 1666* in F. IMPARATO 1889, p. 153.

a4.

“Les peintres qui travaillent presentement à Rome [...] - Carlo Marati, autrement Carlouche. Il est élève d’André Sacchi et natif de la Marche d’Ancone. Jacinte Brandi peint dans la maniere de Lanfranc. Ciro Ferro, élève de Pietre de Cortone. Filippo Lauro, élève d’André Sacchi [...] Le Morandi travaille à l’histoire et à des portraits [...] Le Baccicio de Gênes fait des portraits [...] ”. A. FÉLIBIEN 1679, pp. 79-80.

a5.

Il direttore dell’Accademia di Francia a Roma, Mathieu de La Teuliere aggiorna il marchese de Villacerf dell’impegno che si era preso di trovare un copista che realizzasse una replica dell’Incoronazione di Carlo Magno di Raffaello nelle Stanze Vaticane. Nella lunga lettera questi spiega nel dettaglio le ragioni della sua scelta di un giovane pensionante francese. A supporto della decisione chiama in causa anche il Morandi, considerato persona affidabile nei suoi giudizi. Il richiamo è significativo se si considera che nello stesso documento, un po’ più sotto, il francese non manca di giustificare la predilezione per un giovane francese e non per un artista italiano, perché questi ultimi sono pigri e inaffidabili.

“A Rome, ce 16 octobre 1691,

[...] Pour le prix de ces deux tableaux, Monsieur, dont vous m’ordonnés de vous informer, comme l’on ne sauroit faire que l’un après l’autre, estant tous deux dans la même chambre, j’ay demandé le prix du Couronnement de Charlemagne à un Peintre qui copie très bien et à qui Monseigneur le Cardinal de Bouillon a voulu donner dix pistoles par mois, après avoir eu une copie de sa main d’un tableau de Raphaël, qu’il a emportée en France. Ce Peintre m’a dit ne pouvoir pas faire la copie du Couronnement de Charlemagne à moins de trois cens pistoles, à condition que je luy donneray nos eschafaux et la toile que j’ay fait préparer, il y a longtemps. Il a ajousté, pour ses raisons, que ce tableau l’occupera trois ans, à cause qu’à la place où il est mal éclairé, il ne sçauroit le copier juste, à moins de dessiner ou peindre d’après chaque teste en particulier, avec les parties nues sur du papier, comm’a fait le Seigneur Bocquet pour sa copie de la Donation de Constantin — d’ailleurs, le Vatican, dit-il, estant un lieu escarté, l’on perd beaucoup de temps à aller et venir et attendre que les portes des chambres soient ouvertes — que, la fenestre qui donne du jour à ce tableau estant petite pour la chambre, qui est encore embarrassée d’un tambour qui en oste une partie, l’on n’y jouit pas de la lumière nécessaire à toutes les heures; que l’on n’y sauroit travailler dans les temps sombres et qu’en toute saison cette chambre est estimée très malsaine. Tout cela estant vray, j’ay consulté la proposition du prix avec Monsieur Bedaut, qui a esté sur les lieux pour tout examiner, comme j’ay fait; j’ay voulu même pressentir un des plus habilles Peintres de Rome et fort homme d’honneur, nommé Morandi, et d’autres personnes intelligentes. Ils m’ont tous dit que ce tableau copié par un habille homme valoit ce prix; ayant ensuite nommé le garçon au Seigneur Morandi, il m’a dit qu’il ne connoissoit personne qui le peut mieux faire. Vous pou-vés, Monsieur, si vous voulés, vous donner la peine de voir la copie de Raphaël que Monsieur le Cardinal de Bouillon a emportée. Il y a onze ou douze ans que ce peintre a esté pensionnaire dans l’Académie, et il n’y a que huit ou neuf mois qu’il est revenu de Lombardie, où il a esté près de trois ans pour se perfectionner; comm’ il travaille encore d’invention fort raisonnablement, il peut sans doute mieux réussir qu’un autre, prenant heureusement toutes les manières sans y mesler du sien [...] ”. *Lettera di Mathieu de La Teuliere al marchese di Vilacerf, 16 ottobre 1691*, in A. DE MONTAIGLON 1887-1912 (1887), I, pp. 228-9.

a6.

Il nome del Morandi ritorna nella corrispondenza di Mathieu de La Teuliere con Parigi in questa lettera in cui è chiamato a valutare le capacità di un pittore nell’affrontare la replica di un dipinto del Raffaello, questa volta il Battesimo di Costantino.

“A Rome, ce 25 décembre 1691,

J'ay reçu, Monsieur, la lettre que vous m'avés fait l'honneur de m'escire du 2 décembre, avec mon compte du mois d'octobre, où je ne sçay pas comme j'ay peu faire l'erreur de trois escus à mon préjudice; je le revis trois fois. Il faut qu'il y ait en moy une grande inaptitude à bien calculer. Avant d'escire, Monsieur, sur le prix du tableau, j'avois bien pris des précautions dont je ne voulus pas vous fatiguer de peur qu'il ne parût que je voulois faire valoir mes soins; j'avois employé une personne qui a fait coppier plusieurs tableaux et qui est habituée depuis longtemps à l'Eglise Saint- Louys; c'est le Père Le Blanc de l'Oratoire; je le priois de sonder adroitement un Italien qu'il m'avoit dit travailler bien et assés viste, qui a même fait les portraits de Messieurs les Cardinaux de Bonzi et Le Camus. Après que ce Peintre eût examiné l'original du Couronnement de Charlemagne, il dit à ce Père qu'il ne voudrait pas l'entreprendre à moins de mille six cens escus romains, qui est presque le double de ce que l'autre en demande. Je m'informay moy-même du Seigneur Morandi, peintre des plus habilles et sincère plus qu'il n'appartient à un Italien. Com'il exagéroit la grandeur du tableau et faisoit difficulté de déterminer le prix de la coppie, craignant qu'il ne la mît trop haut, je luy dis ce qu'on en demandoit. Il dit en particulier à ce même Père, comm' il me l'avoit dit à moy, que l'on n'en devoit rien retrancher de mil escus et qu'il ne connoissoit personne qui la voulût faire pour ce prix, et, après avoir sçeu le Peintre qui s'offroit à la faire, il dit qu'il ne connoissoit personne qui la fit si bien que luy dans le goust de Raphaël. Vous me permettrés d'ajouter, Monsieur, de bonne foy que l'on m'a voulu faire un scrupule de luy donner si peu. Après avoir dit néantmoins au Peintre intéressé ce que vous me faites l'honneur de m'escire, je l'ay résolu à faire sa coppie pour huit cents escus romains; c'est environ cent soixante livres de moins que trois mil livres. Mais, pour l'obliger à faire diligence, je luy ay dit que, s'il faisoit ce tableau en deux ans, je luy donnerois ces trois mil livres. S'il le faisoit en deux et demy, je ne luy donnerois que vingt escus au delà des huit cens, et cela à conter du premier jour qu'il le commenceroit, ce qu'il ne pourra pas avant un mois, parcequ'il faudra quelques formalités avant que de porter tout ce qui sera nécessaire [...] ". *Lettera di Mathieu de La Teuliere al marchese di Vilacerf, 25 dicembre 1691*, in A. DE MONTAIGLON 1887-1912 (1887), I, pp. 242-3.

a7.

In occasione della morte del pittore francese Desforest, il Morandi viene chiamato dalla famiglia del defunto a stimare i suoi beni.

“Rome, ce 14 octobre 1692,

[...] Le Seigneur Desforêts est mort, comme je l'avois appréhendé. Je fairay estimer son ouvrage par deux Peintres, l'un au choix des héritiers et l'autre au mien. Ils ont nommé le Seigneur Morandi, florentin, bon peintre et homme de bien; j'ay choisi le Seigneur Nicolas, qui a les mêmes qualités de l'autre, françois de nation, qui a même un fils en France, bon Peintre comme luy [...]”. *Lettera di Mathieu de La Teuliere al marchese di Vilacerf, 14 ottobre 1692*, in A. DE MONTAIGLON 1887-1912 (1887), I, pp. 328-31.

a8.

Il direttore La Teuliere ritorna sul patrimonio del pittore Desforest e sui pareri del Morandi in merito alla stima di un dipinto che aveva intenzione di acquistare.

“A Rome, ce 21 octobre 1692,

Je n'ay point reçu, Monsieur, de vos lettres par cet Ordinaire. J'ay eu l'honneur de vous escire, par le dernier, que, le Seigneur Desforêts estant mort, j'avois songé de faire achever la coppie, qu'il a laissé imparfaite, par le Seigneur Sarabat; mais je suis obligé de changer de sentiment après avoir fait estimer l'ouvrage par les Signeurs Nicolas et Morandi, comme je vous avois marqué dans ma dernière lettre. Ils m'ont paru mettre cet ouvrage un peu trop haut, de manière que j'ay creu à propos de leur demander quelqu'un de capable, pour le faire finir sur le prix arrêté, affin de prévenir toute sorte d'embarras. Ils

m'ont promis de chercher quelqu'un, et je cherche de mon côté; l'on m'a déjà proposé quatre personnes; je ne me presseray pas d'arrester le choix pour le mieux faire [...]". *Lettera di Mathieu de La Teuliere al marchese di Vilacerf, 21 ottobre 1692*, in A. DE MONTAIGLON 1887-1912 (1887), I, pp. 328-31.

a9.

In questa lettera Matheiu de La Teuliere accosta il nome del Morandi a quello del collega Carlo Maratti, definendoli "les deux plus habilles peintres de Rome". Questi erano stati coinvolti per vedere delle copie delle Logge di Raffaello e si erano mostrati sorpresi nel vedere così ben replicato il lavoro dell'Urbinate, soprattutto a fronte del pessimo stato di conservazione degli affreschi.

"[...] Il a partagé son temps pendant toutes ces estudes, dessinant et copiant alternativement deux montans d'ornemens de la Gallerie de Raphaël, que l'on appelle les Loges, comme j'ay eu l'honneur de vous escrire plus d'une fois. Il a peint ces ornemens bien proprement, et Carles Marat et Morandi, qui sont les deux plus habilles Peintres de Rome, les ayant veus, m'ont dit d'eux-mêmes, chascun en particulier, qu'ils avoient esté surpris de les voir si bien copiés, les originaux estant aussy gastés qu'ils sont; et, en cela, il a eu besoin d'une grande patience, vertu qu'il a dans un degré plus qu'ordinaire, sans nulle complaisance. Comme il n'ignore pas ny l'optique nyla géomettrie, il fait ces sortes d'ouvrages avec plus de facilité qu'un autre. Comme les originaux sont meslés de mille objets différens, cette variété délasse un peu l'esprit. *Lettera di Mathieu de La Teuliere al marchese di Vilacerf, 13 aprile 1694*, in A. DE MONTAIGLON 1887-1912 (1888), II, pp. 2-3.

a10.

Il nome del Morandi compare un'altra volta nelle lettere di Mathieu de La Teuliere in occasione della valutazione del lavoro di un giovane pensionante francese, Henri Antoine de Favanne (1668-1752). Il pittore esprime un giudizio estremamente positivo per il più giovane collega, confermato anche dal Baciccio.

"[...] Le sieur Favannes a achevé la coppie du tableau de Raphaël qu'il copioit au petit Chigi. J'y trouvay, il y a quatre jours, les sieurs Morandi et Bachisse, deux des meilleurs peintres de Rome, qui la regardoient et qui la trouvèrent très bien, comme elle l'est en effect; j'espère. Monsieur, que vous en serez content". *Lettera di Mathieu de La Teuliere al marchese di Vilacerf, 21 novembre 1696*, in A. DE MONTAIGLON 1887-1912 (1888), II, pp. 275-6.

a11.

"Giovanni Bilivert, pittore fiorentino. [...] Ebbe il Bilivert molti discepoli, alcuni de' quali riuscirono pittori assai lodati. [...] Giovanni Maria d'Ottavio Morandi, che ne' suoi primi anni copiò molt'opere del Bilivert: essendo poi andato a stare in corte dell'Eccellentissimo signor duca Salviati in Roma, dove al presente si trova, non ha lasciato di dar chiari segni al mondo di quanto possa giovare ad un ottimo ingegno la protezione di principi di quella bontà o varlore; ma di questo parleremo più a lungo a suo luogo e tempo". F. BALDINUCCI 1681-1728, p. 316.

a12.

"Sigismondo Coccapani, pittore e architetto. [...] è certo che egli (il Coccapani) ebbe nel disegnare dal naturale con matita rossa e nera – costume che fu assai praticato dal Cigoli stato suo maestro – una maniera graziosissima, particolarmente ne' ritratti, i quali egli conduceva come se stati fossero dipinti con colori; e noi ci ricordiamo aver dato luogo ad alcuni di questa fatta, disegnati da lui, fra gli altri disegni de' grand'uomini celebri del Serenissimo Granduca; e due ne conserva lo scrivente fra altri molti d'eccellenti maestri, uno de' quali è il ritratto al vivo del dottor Giovanni Pieroni altre volte da noi nominato. E giacchè parliamo del suo disegnare, è da sapersi come egli aveva trovato un certo gesso naturale di color di carne, con cui

senza l'artificio de' pastelli, condusse bei ritratti, e praticò anche un modo e forse ne fu il primo inventore, cioè di far ritratti sopra carta colla sola polvere di colori, con certi sfumini di carta, co' quali faceva vedere effigie molto vaghe. Sappiamo ancora da chi il vide, dico da Giovanni Maria Morandi fiorentino, oggi rinomatissimo pittore in Roma, che dal Coccapani ebbe da fanciullo i principi dell'arte, come egli condusse di sua mano un grosso libro nel quale disegno ogni sorta d'animali che riuscì cosa di gran pregio e fu poi mandato oltre i monti". F. BALDINUCCI 1681-1728, pp. 418-9.

a13.

"Francesco Spierre di Nansi, pittore e intagliatore in rame. [...] Fu intaglio dello Spierre il bel ritratto in foglio di papa Alessandro VII e di papa Innocenzo XI in quarto, stati dipinti da Giovanni Maria Morandi fiorentino, oggi pittore di chiara fama nella città di Roma". F. BALDINUCCI 1686, p. 107.

a14.

Il medico romano Giovanni Maria Lancisi (1654-1720), archiatra di Innocenzo XI e poi di Innocenzo XII e Clemente XI, considera i casi di Giovanni Maria Morandi e di Carlo Maratti "Romanorum longaevitas salubritatis aeris testimonium", ovvero esemplari della bontà dell'aria di Roma. Nella recensione al suo trattato si ricorda appunto che egli "asserisce esser cosa assai frequente il trovarne molti decrepiti, d'animo tuttavia pronto e di corpo sano [...] e per ultimo due celebratissimi pittori, Giovanni Maria Morandi pur d'anni novanta, e Carlo Maratti d'ottantasei".

"Caput XVIII. Romanorum longae vitae salubritatis aeris testimonium [...] Celeberrimi quoque Pictores Carolus Maratti, octoginta sex annorum, et Jo. Maria Morandius nonagenarius, adhuc pingunt aeternitati [...]" G.M. Lancisi 1711, pp. 90-1.

"[...] Nel capitolo seguente si mostra non esservi alcuna infermità propria di Roma, mentre quelle che da alcuni si credono tali non dall'aria provengono, ma dalla crapula, dall'ozio, dagli studi e dalle passioni degli abitanti. Dalla vita lunga de' medesimi segue l'Autore a raccogliere prove a favor del suo assunto. E certamente tutti gli ordini degli abitanti di Roma asserisce esser cosa assai frequente il trovarne molti decrepiti, d'animo tuttavia pronto e di corpo sano. Fra' quali pone in primo luogo quasi la terza parte de' cardinali [...]. E per ultimo due celebratissimi pittori, Giovanni Maria Morandi pur d'anni novanta e Carlo Maratti d'ottantasei". G. M. LANCISI 1711, pp. 1-47.

a15.

"GIOVANNI BATTISTA NEL DESERTO/ Di Morandi presso lo stesso Duca/ Epigramma CCXXXIV/ Fermati qui (giacchè è una sosta preziosa) / a contemplare le selve ombrose e i gioghi/ dei monti e le chiome folte dei boschi,/ e i campi colorati di tappeti/ assiri con abbondante lusso./ Qui verdeggia una quercia fronzuta e intrecciata/ a un leccio, con i rami respinge/ la brama ardente della fiera di Ercole./ Qui da aspre rocce/ scorre con tenue mormorio un ruscelletto;/ e avanza strisciando con corso serpeggiante,/ tra l'erba verdeggiante e i floridi prati./ Guarda qua la selvatichezza delle rupi / e le gelide fonti e la profondità delle valli./ Ma pure, se non lo sai, in questo piccolo quadro/ vi è qualcosa di molto bello da contemplare./ Ecco sotto un povero tetto,/ avvezzo alle rigide selve l'abitante del luogo./ Ricoperto di pelle, dorme sulla terra/ e si nutre di miele silvestre/ e si disseta colla semplice pioggia./ Non rifugge le stelle dell'Orsa, né il gelo,/ o le torride branche del Cancro;/ ha lo stesso aspetto sotto Giove nuvoloso./ Contempliamo queste asperità e la coraggiosa/ indole del nobile vate./ E contempliamo la tua arte,/ Pittore, che rendi degne del magniloquente/ abitante le selvagge spelonche/ e le

ombre dei boschi, e le rocce inospitali./ Mentre le dipingi con stile disinvolto,/ aumenta per il tuo stile la bellezza dei fiori".
G. M. SILOS 1673 (Traduzione dal latino di Maria Basile Bonsante, ed. 1979), I, pp. 129-130; II, pp. 122-3⁸¹⁷.

a16.

"S. AGATA/ Dello stesso Morandi presso lo stesso Salviati/ Epigramma CCXXXV/ La Vergine generosa combatte contro il gigantesco/ tiranno, né la atterrisce la rabbia che bolle sulla sua bocca./ Quello arde e tuona minacce: lei ancora più ardente/ insegna quale sia il fuoco in un petto magnanimo./ Non si aspetta più: perché la Vergine impavida impari a temere,/ sono tagliati i seni del petto verginale./ È un insolito martirio: la rabbia assetata/ di sangue non soddisfa col latte versato./ Ma con questo quadro, o inclita Vergine, c'è un compenso al danno,/ dal momento che vedo nel petto rose, che prima erano solo gigli." G. M. SILOS 1673 (Traduzione dal latino di Maria Basile Bonsante, ed. 1979), I, pp. 130-1; II, pp. 123-4⁸¹⁸.

a17.

"S. CATERINA VERGINE E MARTIRE/ Dello stesso presso lo stesso/ Epigramma CCXXXVI/ Mentre scorgo la spada che lampeggia nella mano,/ e accanto all'arma il segno ancora/ più crudele della micidiale ruota che gira,/ riconosco subito il volto della Fanciulla/ Egiziana, il nome, il vigore intrepido/ dell'animo generoso e l'indole coraggiosa./ È questa quella Caterina, illustre per stirpe/ e ancor più per la dignità del bel volto,/ Vergine dotta, dotata d'ingegno profondo./ Pur disarmata domina il tiranno crudele/ quando senza paura offre il collo che deve essere reciso,/ e una spada taglia il bel capo./ Colei che vinse, riportò il trionfo meritato;/ perciò mentre con la ruota vittoriosa tende al Cielo,/ col biondo capo cinto di alloro, tra l'esultanza/ dei beati è accolta tra gli astri./ Pittore, con abilità raddoppi sul tuo/ quadro i trofei della valorosa Santa./ Infatti Caterina ritiene che con questo quadro/ tu le abbia procacciato un secondo trionfo". G. M. SILOS 1673 (Traduzione dal latino di Maria Basile Bonsante, ed. 1979), I, pp.130-1; II, pp. 123-4⁸¹⁹.

⁸¹⁷ "Ioannes Baptista in eremo. Morandi apud eundem Ducem. Epigramma CCXXXIV/ Siste hic, name praetium est morae,/ sylvas umbriferas, et iuga montium,/ et spissas nemorum comas,/ et picta Asyriis arva tapetibus/ luxu cerere dinice./ Hic intonsa viret quercus, et ilice/ innexa, aestiferos ferae/ ramis herculae pellit anhelitus./ Hic e cauti bus arduis/ decurrit tenui murmure rivulus,/ perque herbas pede tortili/ proserpit virides, prataque florida,/ cerne hic rustica rupium,/ et fontes gelidos, imaque vallium;/ verum hac est tabula brevi,/ si nescis, aliquid pulchrius aspici./ En sub paupere tegmine/ Assuerus rigidis incola sylvulis./ Pellitus recubans humi,/ sylvestri recreat melle famem, et sitim/ puris irrigat imbribus./ Arctoa haud refugit sydera, nec gelu/, cancri aut brachia torrida./ Est et frons eadem sub Iove nubilo./ Isthæ aspera, et arduam/ vatis suspicimus nobilis indolem,/ arteme et suspicimus tuam,/ pictor, grandiloquo qui facis Incola/ digna et rigidas specus,/ umbras et nemorum, ruraque inhospita,/ dum pingis facili manu:/ crescitque ingenio grata floribus".

⁸¹⁸ "Diva Agatha. Eiusdem Morandi apud eundem Salviatu. Epigramma CCXXXV. Immanem contra pugnat generosa Tyrannum/ Virgo, nec exterret, qui flagrat ore furor./ Ille ardet, vibratque minas: ardentior illa,/ quae sit magnanimo in pectore flamma, docet./ Nec mora: ut imbellis Virgo exhorrescere discat,/ ubera virgineo secta fuere sinu./ Tormenti genus insuetum: numquam ira cruorem/ quae sitit, effuso guttura lacte rigat./ Hac tabula at damnu reparas, Virgo inclita, quando/ pectore quae modo erant, cerno rosas".

⁸¹⁹ "Diva Catharina virgo et martyr. Eiusdem apud Eundem. Epigramma CCXXXVI/ Ensem dum video manu coruscant,/ propè et vulnificae, volubisque/ argumenta rotae severiora;/ agnosco Phariae statim Puellae/ vulnus, nomina, pectorisque magni/ vigorem intrepidum, indolemque fortem./ Hac illa est Catharina, stirpe clara,/ et oris specie venustioris,/ acrique ingenio erudita Virgo./ Imbellis rigidam edomat Tyrannum,/ cum dat impavide secunda colla,/ et ferrum caput amputat decorum./ Quae vicit, me ritum tulit triumphum:/ hinc victrix laureata, plausus/ inter caelituum locatus atris./ Pictor, magnanimae trophea Divae/ pulchrè confeminas tuis tabellis./ Alterum Catharina nam triumphum/ duxisse, his reputat tuis tabellis".

a18.

“TRANSITO DELLA MADRE DI DIO, TRA GLI APOSTOLI CHE ASSISTONO E GLI ANGELI CHE INNEGGIANO/ Di Morandi presso lo stesso Duca (Salviati)/ Epigramma CCXXXIX/ O Vergine, la terra ti trattenne per molto tempo, Iddio, Padre/ e Figlio nello stesso tempo, per molto tempo allontanò da te le stelle alte nel cielo./ Ora finalmente rifulge di gemme quel giorno memorabile,/ che t’incorona felice il capo con le stelle che meriti./ La pallida morte è lontana da qui: l’amore ponga ali veloci/ alla grande Anima: la Madre deve morire per amore./ Ecco in cerchio i dodici Apostoli; e i cori/ degli Angeli inneggiano con spirito unanime./ Va’ con gioia; va’, segui le orme del tuo cuore ardente:/ perché il cuore ti precede con il suo volo più rapido./ O abile Morandi, mirabilmente rappresenti nella tua opera/ il venir meno dell’anima Vergine che muore./ Dopo che Ella è spirata fra le sue grazie,/ vive ancora in terra per merito dei tuoi colori.” G. M. SILOS 1673 (Traduzione dal latino di Maria Basile Bonsante, ed. 1979), I, p.132-3; II, pp. 125-6, 355⁸²⁰.

a19.

Il Morandi è celebrato da Sebastiano Resta, “tra i pittori recentiori” del “secolo d’oro moderno”, come artista che ha fatto tesoro della tradizione, e che è in grado nei suoi ritratti di richiamare alla mente i maestri del passato, capace di rappresentare non solo l’aspetto esteriore ma anche di dare forma alle idee e agli stati d’animo.

“Ad celeberrimum Pictorem collectoris/ Io: Maria Morandum/ Epigramma/ Miror ut effigiem vastae componere menti / Quiveris, atque una in fronte tot Artificies./ Tu solus Morande capax tot fingere in uno/ quot capitis ideas, quot capit ille modos./ Scilicet edocto sceptris doctoque Thyaris/ Ingentes Animas exprimereque animos/ Est facile ingenium vehemens pictorica in ora/ Fundere, et internis illa animare notis/Ad huius Pinacothecae/ Collectorem/ Hic à Morando delineatum/ Epigramma./ Picturae excelsam Mentem Leonardus aiebat/ Praecipuum munus praecipuumque et opus,/ solius si mentis opus Pictura fuisset/ Rectam nevè manum quaereret Artificis, / In te Morandus Pictores pinxerat omnes/ vel sine Morandi schemata pictus eras”. Sebastiano Resta in G. BORA 1976, pp. 27, 284.

a20.

Il direttore dell’Accademia di Francia a Roma e principe dell’Accademia di San Luca, Charles Poerson informa il suo corrispondente a Parigi della morte di Carlo Fontana. Nella stessa occasione fa cenno alla straordinaria longevità del Morandi.

“[...] Nous venons de perdre subitement le Cavalier Fontana, excel-lent Architecte, qui a été en grande estime sous plusieurs Papes, d’une famille noble et très illustre dans l’Architecture; il avoit quatre-vingt-trois ans et n’en paroissoit que soixante. C’estoit un des concurrents pour la place de Prince. Nous avons encore un Gentilhomme Florentin, nommé signeur Carlo [sic] Morandy qui a quatre-vingt-douze ans, lequel peint et lit toutes sortes de livres sans avoir besoin de lunettes”. *Lettera di Charles F. Poerson al marchese d’Antin, 13 febbraio 1714* in A. DE MONTAIGLON 1887-1912, IV (1893), p. 279.

⁸²⁰ “Deiparae Transitus, adstantibus Apostoli set psalentibus Angelis. Morandi apud eundem Ducem. Epigramma CCXXXIX/ Virgo, diu tenuit te tellus: ardua Numen,/ et pater, et sorbole distulit astra diu, nunc gemmis signanda dies tundem illa refulsit,/ quae redimat merito sydere laeta caput/ alas pallida mors procul hinc: volucres amor addat et/ magnae animae: debet mater amore mori./ Bisseni en circum patres: pubesque corea/ aligerum unanimi pectore concelebrant./ I fauste: i, sequere ardentis vestigia cordis:/ cor liquide peuna mobiliore praeit./ Deliquia haec pulchre morientis Virginis almae/ exprimis in tabulis, docte Morande, tuis./ Delicias inter postquam expiraverit Illa;/ vivet adhuc terris picta colore tuo”.

a21.

Il padre Carlo di sant'Antonio da Padova dedica un componimento al Morandi, "famosissimo ritrattista", nella sua raccolta di versi "Musae anconitanae" del 1674.

"IOANNES MARIA MORANDUS, Anagramma, O SANE MIRA MIRA DANS ORA MANU/ Quis te unquam exhibuit, Morande, coloribus ora/ Viva magis? Veris quis propiora dedit / Non ita Alexandrum simile, puto, pinxit Apelles / Ut facies similes, inclytus arte, refers. / Non ego Morandum te post hac dixero; dici / Mirandum potius, te, bene picta, iubent. / Vel tua, te mirum pictura, Nomina clamant: / Tu mira nobis exprimis ora manu. / Nec tibi deest ingens memorati gloria Apellis: / Dexterâ, ALEXANDRUM, quem tuam pingat, habet / Quin tibi maior honos: MAGNUS depictus Apellis, / At tibi ALEXANDER MAXIMUS ecce datur./ In honorem Pictorem Florum, huius aetatis praestantissimi". C. DI SANT'ANTONIO DA PADOVA 1674, pp. 276-7.

a22.

Nel 1705 Giambattista Vacondio scrive l'ode "Per la famosa tavola d'altare che rappresenta san Raineri sollevato dall'estasi sul Tabor, a cui gli si palesa Christo transfigurato. Parto dell'impareggiabile pennello del signore Giovanni Maria Morandi. Oda alla Serenissima Duchessa Vittoria della Rovere".

"Quello, che il Cielo a te spirò tal'ora/ quando, ò Morandi, la tua mano s'accinse/ col tuo dotto pennel produrlo fuora;/ Dimmi, come di te lo ingegno vinse? Con un carbone ad altri non conviene/ un'alba, ch'è del Sole il più bel fiore/ da le cose sensibili e terrene/ ritrarre, se non ha model migliore/ forse a' gli omeri tuoi mettesti l'ale,/ che de l'eternità t'alzaro a' fronte,/ e giungesti con volo alto e immortale/ de' secoli à trovar la prima fonte./ Pur'io dirò che quel celeste Amore,/ che tante cose fece adorne e belle,/ gli occhi t'aperse in questo basso orrore/ sotto il favor de' le Medicee Stelle/ e, trà quelle, una appar per cui si vede/ la strada d'irne al Cielo dritta e sicura,/ a lo di cui splendor Venere cede,/ quell'albor che le diè l'eterna cura./ Questa è VITTORIA, al di cui casto fianco/ le Grazie ha seco allhor, che amando il vero/ con onesto color tra' il rosso e il bianco/ di grandi Idee nudrisce alma e pensiero./ Diasi licenza à veritate, al giusto/ ella è sola, che a' gli ozi or l'alme toglie,/ tanto s'opra a gl'ingegni il cor augusto,/ che per gl'ingegni i suoi tesori discioglie./ Fra' le cento e ben mille opre famose/ di questa immortal grido oggi contrasta,/ che a' colorir ciò ch'ella in mente ascose,/ scelto t'abbia, o Morandi, a Idea sì vasta./ Benche RANIERI a te fu norma e guida/ allhor ch'al Tabor col pensier ti mosse,/ se ad emular quel bel, ch'ivi s'annida,/ l'azzurro amanto suo l'Olimpo scosse./ RANIERI fu, ch'in estasi d'amore/ rapito, entro la luce il guardo immerse,/ quello, che poi del Sole al bel chiarore,/ a se le menti angeliche converse./ Quello, che a' i tre discepoli contese/ la Gloria, e a' quella, se ben dritto io miro,/ essi abbassar le ciglia, egli v'ascese/ sormontando nel Ciel di giro in giro./ Poscia a' te venne e n'ispirò l'Idea/ di ciò che vide e palesò l'arcano,/ e svelarlo da te già si volea,/ ch'in dir così t'addottrinò la mano./ Mira colà del Tabor su la cima,/ ove il pensiero in estasi ti porta,/ ivi fù che di luce ornato prima,/ gli Astri ai loro motori fecer scorta./ Sospeso appena a' quell'ardor rimasi,/ che de l'umanità dà la grossezza/ partito il vidi a' quella gloria quasi/ de la Divinità su quell'altezza./ Parea che dal suo volto un raggio uscisse,/ raggio però, che rassembrava un Sole,/ Sole in cui le pupille indarno fisse,/ senza abbagliarle l'uom trattener suole./ E da un picciol spiraglio à me n'aprio/ di quel bello infinito un poco solo,/ quanto far pago pote umano desio,/ ch'a' tanto alto non giunge e inferno ha il volo./ Onde abbagliommi in chi di sua bellezza/ è lo specchio e di se conoscitore/ oggetto, amante, amato a' la vaghezza,/ spettacol di se stesso e spettatore./ Di volto bello sì, senza figura,/ ed' immenso di corpo senza mole;/ che senza partimento di misura,/ al suo bello infinito è un'ombra il Sole./ Il medesimo è sempre, e sempre nuovo/ nel numer non diviso, e non confuso/ ne' l'unità sempre il medesimo il trovo;/ presente al tutto ed in se stesso chiuso./ Né il cambiano giamai tempi o' vicende/ del suo loco è lo spazio e non lo stringe/ angustia alcuna, e al suo saper s'apprende,/ e per suo trono ha l'iride ch'ei pinge./ Si

sdegna è ver pero senza turbarsi,/ invisibile egli è, ma non ignoto,/ e si pente talor senza mutarsi/ tanto quanto è solo a se stesso è noto./ Però MORANDI al tuo pennello è dato/ con la biacca dipingersi la luce,/ col biadetto il sereno almo e beato/ e col minio l'ardor ch'al suol traluce./ Ch'a te quantunque elle sien speci aliene/ s senza luce ogni colore oscuro,/ forza an però rappresentar sì bene/ in parte di la sù quel lume puro./ Da describer non vè credi altra forma/ quel bello incomprendibil, che tacendo/ tal de l'immenso figurar la norma,/ che perdersi col'estasi comprendo./ Basta però ch'in breve tela espressi/ si scorghino del Ciel gli ultimi spazj,/ quai, benche in picciol sin mostri a' i riflessi,/ renderai gli occhj a' rimirarli sazi./ Queste et altre parole uscir dal labro/ di RANIERI, e da te l'Idea poi udissi;/ Ond'è che fossi ancor di quella fabro,/ benche qual la pingesti, io non lo scrissi". G. B. VACCONDIO 1705, pp. 127-130.

a23.

Il breve ritratto biografico dell'Orlandi si ripete senza aggiunte anche nelle edizioni successive e postume del 1733 (a spese di Nicolo e Vincenzo Rispoli, Napoli 1733, p. 249), del 1753 (appresso Giambatista Pasquali, Venezia 1753, p. 294), del 1763 (Napoli 1763, p. 249) e del 1788 (Firenze 1788, p. 698).

"Giovanni Maria Morandi fiorentino, fu scritto l'anno 1657 al catalogo de' pittori di Roma, dove al presente vive; nelle chiese di Santa Sabina, alla Madonna del Popolo, alla Pace e all'Anima si vedono opere bellissime, con diligenza, e con buon colore dipinte". A. P. ORLANDI 1704, p. 123.

a24.

Sebbene non ricca di notizie originali, la biografia di Giovanni Mario Crescimbeni (1720) contiene alcuni spunti attraenti, come l'episodio che vide il vecchio pittore salire su un'apposita impalcatura per stimare la qualità dell'icona di Santa Maria in Cosmedin a Roma.

"Benchè la nostra Arcadia sia principalmente istituita per le lettere, nondimeno ammette anche i professori d'altre arti liberali, quando però siano eccellenti nell'arte loro. Tra questi non ebbe l'ultimo luogo Giovanni Maria Morandi, figliuolo d'Ottavio, fiorentino, pittore insigne de' tempi nostri, che v'ebbe l'ingresso nel 1699 col nome di Mantino Agoriense. Nacque egli in Firenze l'anno 1622 nel mese d'aprile; e nella pittura fu scolare del celebre Biliverti, che apprese la stessa arte dal non meno nomato Lodovico Civali parimente fiorentino; e alla perizia nell'arte sua accompagnò tal soavità di costume e nobiltà di tratto, che quanto fu riputato tra i dipintori che al suo tempo fiorirono in Roma, che scelse per sua sede, altrettanto fu amato da ogni altro genere di persone. Quindi avendo nel 1657 ottenuto onorato luogo nella cospicua Accademia del disegno, appellata comunemente di San Luca, si fece in essa tal conto di lui che pochi furono poi gli anni, ne' quali non vi sostenesse alcuno uffizio, e particolarmente nel 1696 che vi fu celebrato solennemente il centesimo della sua istituzione, era egli Censore; ed io, dappoichè nel 1702 la stessa Accademia fu rinnovata e stabilita in Campidoglio dalla Santità di N. S. papa Clemente XI, essendo stato in essa annoverato tra gli Accademici d'onore, più e più volte ve l'ho veduto assistere in qualità di giudice del concorso de' giovani a' premi, che d'ordine di Sua Santità ogni anno solennemente si distribuivano. Dall'altro lato, tra i personaggi che di lui fecero stima, non debbo tacere la nobil casa Salviati, in cui fu non solo ammesso col titolo di Virtuoso, ma per la sua ottima indole venne anche qualificato con quello di Gentiluomo, con un considerabile assegnamento, stabilitogli per tutto il corso della vita. Del rimanente la fama, che acquistassi non si distese già per la sola Roma, né per l'Italia sola; imperciocchè fu egli chiamato in Vienna dall'imperatore Leopoldo a fare il suo ritratto e quello dell'Imperadrice, e delle Arciduchesse; e talmente incontrò il nobilissimo genio di quel Monarca e di molti altri principi della Germania, a' quali ebbe occasione di servire in vari lavori della sua arte, che egli senza dubbio si sarebbe colà fermato, se il Sommo Pontefice Alessandro VII, che prima della partenza per Germania l'aveva scelto per uno de' Professori che dovevano abbellir di pittore la Chiesa di Santa Maria della Pace da lui rifabbricata, non l'avesse richiamato a terminare,

siccome poi terminò, il nobil quadro che vi si vede del Transito della Beatissima Vergine a lui commesso. Visse egli lunghissima vita, e sempre operò di maniera che gli stessi anni della più avanzata decrepitezza non furono in lui oziosi; mentre non potendo operar colla mano, adoperava il consiglio, che in lui fu sempre sano in finchè visse; e noi facciam memoria nella nostra *Descrizione dello Stato di Santa Maria in Cosmedin* - pag. 62 – che pochi mesi prima della sua morte, venne a nostra istanza a vedere e giudicare la qualità della pittura di quella Santa Immagine. Tra infinite altre bellissime opere da lui fatte, noi per non fare un lungo e fastidioso catalogo, sceglieremo alcune poche, che possono comodamente vedersi in Roma; e quelle sono ne' luoghi sacri, oltre al suddetto quadro esistente nella chiesa della Pace, il quadro della Cappella del principe don Agostino Chigi in Santa Maria del Popolo, il quadro della beata Vergine del Rosario nella Chiesa di Santa Sabina, il quadro della Venuta dello Spirito Santo nella Chiesa di Santa Maria in Vallicella, o sia Chiesa Nuova, ove fu surrogato in luogo d'un altro collo stesso mistero dipinto da Vincenzio Fiammingo, due quadri nella Sagrestia della Chiesa dell'Anima, l'uno rappresentante la Santissima Nunziata e l'altro lo Sposalizio della Beata Vergine, e finalmente i laterali nella Cappella della stessa Santa Vergine in San Pietro in Montorio, in un de' quali si rappresenta san Francesco e nell'altro sant'Antonio, dipinti da lui nella sua decrepità. Fuori poi de' luoghi sacri, notevole è la volta della sala del Palazzo Salviati, da lui dipinta colla favola di Cefalo e dell'Aurora, e il Bacco con Arianna, che dipinse in una delle Stanze dello stesso Palazzo, oltre a molti altri quadri esistenti in quella Galleria. Nè di minor pregio furono i moltissimi che lavorò per fuori di Roma, e massimamente per la Francia e per la Germania, tra tutti i quali noi darem qui notizia solo di dire l'uno esistente nel Duomo di Siena e rappresentante la Nunziata, e san Filippo Neri; e l'altro esprime la Flagellazione di Cristo Signor Nostro alla Colonna, lasciato da lui per legato a' padri dell'Oratorio di Firenze. Questo celebre soggetto fu grandemente affezionato alla nostra Arcadia; ed io non posso esprimer con parole quanto mai egli godesse quando la vide accolta dal gentilissimo duca don Antonio Maria Salviati suo Signore, che finché vide le diede con cospicua beneficenza ben comodo luogo nel suo giardino per gli esercizi letterarij, che annualmente ella suol fare. Visse il Morandi anni novantaquattro compiuti ed essendo venuto a morte nel 1717, a' 18 di Febbraio, fu sepolto in San Giovanni de Fiorentini, sua chiesa nazionale. Di lui favella con lode il Titi nel suo *Nuovo studio di Pittura in più luoghi*; e il Baldinucci nella *Vita di Francesco Spierre di Nansi* tra quelle de' più eccellenti Maestri d'intagliare in Rame - pag. 107 – l'onora col titolo di pittore di chiara fama. Fece egli molti riguardevoli allievi, tra' quali debbo qui nominare Pietro Nelli da Massa di Carrara, ben cognito per le sue nobili opere; dalla cui gentilezza mi sono state somministrate non poche delle suddette notizie". G. M. CRESCIMBENI 1721, pp. 224-228.

a25.

“Giovanni Maria Morandi pittore nacque in Firenze l'anno 1621. Imparò nella scuola di Giovanni Ballinert fiorentino; e ben fondato nella pittura lo portò in Roma, dove dal vero e dalle opere di questa città perfettionò la sua bella e forte maniera, et in specie nelli ritratti riuscì mirabilmente; volle però vedere l'opere della Lombardia et osservò molto con studio et attenzione quelle di Titiano e di altri celebri maestri ili Venezia. Chiamato in Vienna dall'imperatore Leopoldo vi si trattene tre anni, havendo fatto i ritratti di tutta la casa d'Austria e di molti principi della Germania e ne riportò molto premio et honori. Fatto papa Clemente IX, fu richiamato a Roma per fare il ritratto del pontefice e per finire il gran quadro nella Pace rappresentante il Transito della Beatissima Vergine con gl'Apostoli et altre figure posto sopra la cappella della Natività di Nostro Signore. Fece per la chiesa dell'Anima due quadri che sono nella sagrestia con istorie di Maria Vergine. Nella chiesa del Popolo, nella crociata vicino alla sagrestia, vi ha dipinto il quadro che rappresenta la Visitatione di sant'Elisabetta; in Santa Sabina nel monte Aventino il quadro dell'altare della nuova cappella di monsignore d'Elci; nella Chiesa Nuova il quadro della quarta cappella a man destra con la venuta dello Spirito Santo. In Santi Nereo et Achilleo nel claustro molti fatti di san Filippo Neri, con alcuni ritratti de' padri dell'Oratorio, e nel palazzo Salviati alla Longara ha dipinto tre stanze a oglio con teloni riportati nelle volte, con havervi effigiato in una l'Aurora die dorme e Cefalo, nell'altra Arianna e Bacco e nell'altra il tempo che divora l'hore et altre opere per particolari. Ha ritrattato al vivo cinque pontefici, cioè Clemente IX, Clemente X,

Innocentio XI, Alessandro VIII et Innocentio XII; molti cardinali e principi e signori nelli quali è stato sempre celebre e delli migliori del suo tempo. È stato huomo di gran coraggio, di buoni costumi, d'esemplarità, di prudenza, ornato di molte virtù, e particolarmente nella spada forse non ha havuto eguale. Ha tenuto sempre scuola aperta in Roma ed in somma ha havuto tutte le parti buone e lodabili e degne di ammiratione e finalmente in età gravissima di anni 92 rese l'anima al Creatore nell'anno 1719 e fu sepolto nella chiesa di San Giovanni di Fiorentini dove gli furono fatte nobilissime essequie dall'Accademia di Virtuosi di San Luca. Il di cui ritratto è stato fatto e delineato da Pietro Nelli suo dignissimo alievo". N. PIO 1724 (ed. 1977), pp. 54-5.

a26.

"[...] Ebbe la Toscana in ogni tempo pittori che fiorirono egualmente in patria che in Roma. Il Morandi fu uno di questi; né si trova doppo di lui chi abbia dimorato tanto tempo in quella capitale, né tanto figurato quanto lui. Uscito appena dalla scuola del Biliverti, già adulto ed in grado di dar saggio di sé, guadagnossi subito il patrocinio e la grazia del duca Salviati; d'uno cioè di quella stessa famiglia che un secolo prima avea dato il suo nome e la sussistenza a Francesco Rossi, altro celebre dipintore. Lo condusse il duca nel gran teatro di Roma, dove avendo incontrato stima e gradimento universale, fissò il suo soggiorno fino alla morte. Una sola volta tornò a riveder la patria. Ma i suoi viaggi furon molti in diverse parti d'Italia, e fuori ancora. Si trattenne a Bologna per istudiarvi il grandioso de' Caracci, a Venezia per acquistar sulle opere del Tintoretto e di Tiziano la forza ed il gusto del colorito Lombardo; e passò a Vienna invitato a fare i ritratti dell'Imperator Leopoldo I e di tutta la sua famiglia. In Firenze parimente ne fece altri a diversi distinti personaggi, fra' quali uno alla Gran Principessa di Toscana; siccome in Roma avea fatto precedentemente quello del Sommo Pontefice Clemente IX. Non si creda però che egli si contenesse solamente ne' limiti di semplice ritrattista. Le tavole che tuttora si ammirano nelle diverse chiese di Roma, gli sfondi lavorati a fresco in più camere del palazzo Salviati, e tant'altre pitture a olio sparse in molte parti d'Europa, dimostrano la sua grande abilità in tutto ciò che spetta a quest'arte. Lavorò molto e molto guadagnò, avendo quindi lasciato un peculio, qual non sogliono generalmente gli altri pittori. Conferì a ciò la lunga carriera de' suoi giorni ne' quali si mantenne sempre sano e robusto, e di più la sua facilità e prontezza nel colorire". M. LASTRI 1768, II, pp. 159-160.

a27.

"Elogio di Giovanni Maria Morandi. Ebbe il Morandi il suo nascimento nella nostra città di Firenze il giorno 30 di Aprile dell'anno 1622, e fino dalla più tenera giovinezza applicossi ad adornare l'animo suo delle più rare virtù. Le arti cavalleresche non poco occuparono il di lui pensiero, ma quello che specialmente per naturale istinto ed inclinazione amò sempre fu la Pittura e il Disegno, il quale attentamente studiò sotto Giovanni Bilivert, professore di somma reputazione. Avendo pertanto con la direzione di questo celebre maestro imparato a distribuire in tela i colori, si portò a Roma sotto la valevole protezione del duca Salviati, che non tralasciò di somministrare ad esso tutti i veri mezzi per giungere al più alto grado di perfezione. In fatti lo fece a proprie spese viaggiare per tutta l'Europa, dandogli in tal maniera occasione di osservare e copiare l'opere di Tiziano, di Paolo e del Tintoretto; perlochè s'impossessò agevolmente del gusto e della forza del colorito Lombardo, che accoppiò all'eleganza ed alla correzione dello studio romano. Non è adunque da meravigliarsi se tornato alla corte del suo mecenate distinguer si fece dagli altri dell'arte non solo per le maravigliose opere che uscivano dall'esperta sua mano, come per la nobiltà del tratto e la bella e affabile avvenenza di sua persona. Contratta però amicizia con molti ragguardevoli personaggi romani non mancavano ad esso i lavori oltre le commissioni del duca, che di continuo impiegavalo in qualche nobile fatica. E per dar cominciamento all'enumerazione dei suoi dipinti lasciato a parte il ritratto di monsignor Rospigliosi e due rami, che furono inviati da questo prelato alla corte di Spagna, riferiremo il quadro fatto alla Pace rappresentante il Transito della Vergine, il quale per essere il primo che espor doveva il Morandi alla pubblica osservazione

non è facile il ridire quante volte passasse con la maestra mano sopra lo sbizzo di esso, e quante volte lo ritoccasse prima che fosse giunto a quella perfezione che bramava. Quindi inalzato al Trono Pontificio il riferito cardinal Rospigliosi col nome di Clemente X volle il primo ritratto da questo pittore in figura intera, che egli riportò maestrevolmente vestito, e da cui ne ebbe in regalo una guantiera d'argento con varie galanterie ed una considerabile somma di denaro. Meditava il Morandi già da gran tempo di dar qualche segno di gratitudine alle continue finezze, che fatte gli venivano dal generoso Mecenate, perciò espose al medesimo quanto aveva in pensiero, richiedendo nel tempo istesso la di lui approvazione, la quale ottenuta, si pose a colorire tre sfondi del suo singolar Palazzo, ove maestrevolmente rappresentò l'Aurora e Cefalo in atto di dormire, Arianna e Bacco e il Tempo divoratore di ogni cosa. D'egual pregio riuscì eziandio la tela della Visitazione di sant'Elisabetta per l'altare della Madonna del Popolo, e l'altra di Filippo Neri, che fu mandata a Firenze così quella pel Duomo di Viterbo, quella per la Metropolitana di Fermo, le due terminate per la città di Siena, ed altri due pezzi da collocarsi nella sagrestia dell'Anima. Che diremo adesso del celebratissimo quadro fatto per la cappella di monsignor D'Elce in Santa Sabina, ove si vede con grande eleganza espressa la Vergine in compagnia d'altri Santi? Che riferiremo dell'altro, che serve di decoroso abbellimento alla Chiesa Nuova, in cui delineata in bella foggia si ammira la venuta dello Spirito Santo? Quelli in vero che sempre attirarono l'ammirazione degli intendenti faranno chiaramente conoscere in ogni tempo a quale alto grado di eccellenza giungesse la di lui abilità nel dipingere. Andava egli lavorando un rame di non ordinaria grandezza per regalare al Granduca di Toscana, siccome dipoi in persona glielo presentò nel passaggio, che fece di Firenze, in cui effigiar voleva san Pietro d'Alcantara con ricca gloria di Angeli quando fu obbligato a ritrarre alcuni personaggi, fra i quali i cardinali Cibo, Marescotti, Spada, Carpegna e Panciatici. Portatosi dipoi, come accennammo, alla città di Firenze col nobile dono per Sua Altezza Serenissima fu costretto a trattenersi qualche tempo per colorire il ritratto della Gran Principessa, e per condurre altri componimenti per il Gran Principe e per vari distinti personaggi, dai quali riscosse non piccoli onori e ricchezze. Proseguì altre famose istorie nel suo ritorno a Roma per il cardinal d'Estrées unitamente al suo ritratto, delineò due Amazzoni per il cardinal Cibo, per il marchese Torre il Santissimo Sepolcro con gli angeli e le Marie, e la Sammaritana per il Pallavicini, e finalmente molte altre opere commessegli dalla Francia, dall'Inghilterra, dalla Germania, e da varie altre Oltramontane Nazioni. Fu ricercato da vari Sovrani e Monarchi desiderosi di possedere qualche nobile produzione del vivace suo talento, frai quali da Sua Maestà Cesarea che volle dalla sua mano il proprio ritratto ed altri due quadri, per i quali lavori ebbe in dono il ritratto dell'Imperatore contornato di gemme ed un bellissimo bastone. Fu eziandio chiamato a Napoli per colorire due tavole da altare, in una delle quali esprime bravamente San Pietro d'Alcantara rapito in estasi, e nell'altra Sant'Antonio di Padova che bacia i piedi al S. Bambino. Per ultimo dipinse con sommo gusto una Flagellazione di Cristo alla colonna e la mandò in dono a questi Padri di San Filippo Neri, i quali dichiarò eredi di tutto il suo, giacché era vissuto celibe e sopravvissuto ai suoi fratelli e parenti. Finalmente colmo di gloria per tant, e sì decorose sue fatiche, che fino alla decrepitezza aveva di buona voglia sostenute passò all'altra vita il dì 18 febbrajo 1717, d'anni 95, e fu sepolto con decante pompa e con l'intervento dei virtuosi della Compagnia di san Giuseppe e degli Accademici di san Luca nella parrocchia di Santo Spirito in Sassia. Era Giovanni Maria di alta statura, di bell'aspetto e di vaghe e leggiadre maniere con gli amici e coi poveri, rispettoso con le persone potenti, nulla presumeva di sé medesimo, né della sua abilità, ciò lo rendeva amato e rispettato da tutti; aborriva ogni fasto, ogni lusso, ogni lode, bastandogli soltanto la gloria di averla meritata. Lasciò molti scolari, fra i quali Paolo de Mattei, Pietro Valentini, Pietro Nelli, ed Adoardo Vicinelli che essendo fidi seguaci della sua bella maniera, in cui risplender si vedeva l'eleganza e il corretto disegno e la forza e l'accordo del colorito, poterono dipoi meritare di essere addetti a giusta ragione nel numero dei più valenti professori dell'arte". *SERIE DEGLI UOMINI, I PIÙ ILLUSTRATI NELLA PITTURA... 1769-1775 (1775), XXIV, pp. 145-8.*

a28.

“[...] Suoi allievi (di Giovanni Bilivert) furono Orazio Fidani, miglior copista che autore, e Giammaria Morandi buon seguace dello stile di quest'epoca, misto talora di cortonesco. Questi operò poco in patria, ma è notissimo in Roma per più pitture alla Pace, all'Anima, alla Madonna del Popolo. La sua vita luminosa per lavori e per impieghi fu scritta dal Pascoli”. L. LANZI 1792, I, pp. 122-3.

a29.

“Altre scuole ancora d'Italia contribuirono alla romana nuovi talenti, i quali però non le hanno aggiunte nuove maniere, se non in quanto alle due principali, ch'erano in voga, del Cortona e del Maratti, han data chi una modificazione e chi un'altra. Venne di Firenze ancor giovane Giovanni Maria Morandi e parve presto disimparare la maniera del Bilivert, suo primo maestro, e formarsene una diversa che piega alla cortonesca e fu in pregio a Roma. Si stabilì in quella città, nella cui Guida è ricordato più volte, né di rado è nominato nelle gallerie. Bella pittura è la Visitazione alla Madonna del Popolo: più anche studiato e vario e di bell'effetto è il quadro del Transito di Nostra Donna alla Pace”. L. LANZI 1792, I, pp. 548-9.

a30.

Tommaso Puccini (1749-1811) fu direttore delle Gallerie Fiorentine, sovrintendente alle Belle arti e direttore dell'Accademia di Belle arti di Firenze. Il discorso da cui è tratto questo stralcio venne tenuto all'Accademia pistoiese nel 1807.

“[...] Intanto che il Cigoli sosteneva il decoro della scuola fiorentina, Pietro Berrettini detto dalla patria il Cortona, con minor verità ma con uno stile più gaio e più popolare batteva in Roma altra diversa strada sparsa di fiori tutti suoi; strada per cui salse in maggior fama, perché men aspra e più ridente, fu sempre frequentata da una folla di seguaci di tutte le nazioni; e tra i Toscani vi si distinsero oltre Pietro Testa più vario, più saggio e più elevato nelle sue invenzioni, ma men pittore del maestro, Lazzero Baldi, Gimignani, Morandi, Pier Dandini, Gabbiani, Luti; i quali quando gli occhi chiusero, per valermi dell'espressione di Giorgio Vasari all'occasione della morte di Raffaello, la pittura in Toscana per il decorso del decimo ottavo secolo, quasi cieca rimase”. T. PUCCINI 1807, p. 19.

a31.

“[...] Arrivé à la fin du XVIIe siècle, l'école romaine, come les autre écoles, perdit tout son lustre. Carlo Maratti ne sut pas rappeler ses élèves à la sévérité des principes, et après lui il ne reste plus d'artistes dont les travaux morite d'être placés près de ceux de leur prédécesseurs. On parle ce pendant avec intérêt de Jean-Marie Morandi, Pietro Nelli, Jean-Baptiste Gaulli, et enfin Raphael Menghs, qui eut l'honneur d'opérer à Rome une révolution semblable à celle que Vien fit à Paris vers la meme époque”. W. DUCKETT 1832-53, XII (1835), p. 142.

a32.

“Giovanni Maria Morandi painted history and portrait, died 1715, aged 90. This master was born at Florence in 1625, and had for his first instructor in the art of painting Sigismund Coccapani; but he quitted that painter, to enter himself as a disciple in the academy of Antonio Biliverti. As soon as he found himself qualified to pursue his studies with advantage at Rome, he travelled thither; and after he had cursorily surveyed the marvellous works of art repositied in that city, he deliberately fixed on those from which he could hope for the greatest improvement; and endeavoured, by judiciously studying their particular excellencies, to impress the idea of their perfections so firmly on his memory, as to keep them perpetually present to his imagination. By that advantageous method of studying, aided by diligent practice, he distinguished

himself to such a degree, that he was invited to the Court of Vienna by the Emperor Leopold I where he painted the portrait of that Monarch, so like, so lively, and with such a natural relief, that all the Imperial family sat to him; and his reputaion was so universally established, that most of the Princes of Germany solicited to be painted by his hand. He possessed the most excellent parts of his art in a very high degree; correctness of design; elegance, and nature in his figures, whether historical or portraits; a fine taste in his composition, and a beautiful tone of colour”. M. PIKINGTON 1798, pp. 323-4.

b) Biografia artistica

b1.

“1 maggio 1622 [...] Giovanmaria di Ottavio di Lionardo Morandi et di Maria di Lorenzo Pardini, Popolo Santa Lucia sul Prato, nato adì 30 d’aprile, hore 21, battezzato adì primo detto. Compare il signor cavaliere Donato dell’Illustrissimo signor Niccolò del’Antella, comare la signora Lessandra Orlandini negli Attavanti”. AOSMF, *Registri battesimali*, XXXIII, 1 maggio 1622, f. 138.

b2.

“7 febbraio 1625 [...] Lorenzo di Ottavio di Lionardo Morandi e di Maria di Lorenzo (Pardini), Popolo di Santa Maria Novella, nato detto di h. 16, compare il Dottore Signor Niccolò di Francesco Pieri Scodellari”. AOSMF, *Registri battesimali*, XXXV, 7 febbraio 1625 s. f. (1626 s. m.), f. 247.

b3.

“7 gennaio 1637 [...] Maria di Ottavio di Lionardo Morandi e di Antonia di Francesco dalla Mantuta, Popolo S. Simone, nata adì 6 h. 6 detto, Compare Baccio del Senatore e Cavaliere Anibale Orlandini”. AOSMF, *Registri battesimali*, CCLXIII, 7 gennaio 1637 s. f. (1638 s. m.), f. 271.

b4.

“A limosine scudi 20 moneta, pagati di Sua Eccellenza padrone a Giovanni Maria Morandi, per conto del serbo della sorella di detto Morandi, che è in Annalena appresso suor Maria Virginia Strozzi, zia di Sua Eccellenza, portò detto Morandi conto | scudi 20”. BSNSP, Fondo Salviati, 285. *Entrata e uscita, seg. N, relativa alla casa di Firenze del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, 24 marzo 1652, c. 65r.

“A di 5 ottobre, scudi 42 moneta pagati alle Monache d’Anna Lena per il serbo d’un anno della sua sorella, al quale serbo Sua Eccellenza sta mallevadore presso suor Deodata Grifoni | scudi 42”. BSNSP, Fondo Salviati, 283. *Debitori e creditori, seg. N, del Duca Jacopo Salviati, con rubrica (1651-8)*, 5 ottobre 1653, c. 228v.

“A Giovanni Maria Morandi scudi 42 moneta pagati alle monache di Annalena per il serbo di un anno della sua sorella, al qual serbo Sua Eccellenza padrone sta mallevadore portò suor Maria Deodata Grifoni | scudi 42”. BSNSP, Fondo Salviati, 285. *Entrata e uscita, seg. N, relativa alla casa di Firenze del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, 5 ottobre 1653, c. 75r.

“A limosine scudi 100 moneta pagati a Giovanni Maria Morandi, d’ordine del signor Duca padrone dati al signor senatore Francesco Alamanni, facendo Sua Eccellenza questa cortesia in occasione di fare monaca la Maria sua sorella nella Nunziatina, portò detto Giovanni Maria conto | scudi 100”. BSNSP, Fondo Salviati, 285. *Entrata e uscita, seg. N, relativa alla casa di Firenze del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, 22 giugno 1654, c. 83r.

“A di 15 settembre 1660, Noi Monache della Nunziatina di Firenze abbiamo ricevuto dal signor Giovanni Maria Morandi scudi 50 moneta, son per resto delle spese della sacra di Maria Fedele Morandi sua sorella e nostra monaca, e per resto di tutto il conto di Monacatione. Recò il signor Domenico Bellucci conto. Io Maria Prudenza Masini, scrivana di mano propria, ho scritto questo di”. BSNSP, Fondo Salviati, filza II, 30, fascicolo 159, 15 settembre 1660.

“Alla casa di Roma scudi cinquanta moneta, pagati d’ordine di Sua Eccellenza padrone alle Monache della Nunziatina di Firenze per le spese della sacratione di Suor Maria Fedele sorella di Giovanni Maria Morandi, quale sborsò detti scudi 50 a Sua Eccellenza in Roma, portò conto suor Maria Prudenza Masini | scudi 50”. BSNSP, Fondo Salviati, 291. *Entrata e uscita, seg. O, (1658-64)*, 18 aprile 1661, c. 72r.

b5.

“22 novembre 1619 [...] Lionardo di Ottavio di Lionardo Morandi et di Maria di Lorenzo Pardini, Popolo Santa Maria Novella, nato adì 21 detto, hore 9, battezzato adì 22 detto. Compare il signor cont’Ugho del conte Simone della Gherardesca et per detto Niccolò di Giovanni Reali, comare Monna Lessandra Lucalberti ne’ Borghesi”. AOSMF, *Registri battesimali*, XXXIII, 22 novembre 1619.

b6.

“Unicorno, Francesco di Giovanmaria Morandi, giubbonaio da Orsanto Michele tratto dal libro 1573 a 86, 1 casa nel popolo di Santa Lucia in sul Prato, in via detta Palazzuolo a prò via 0/2 frati di Santa Lucia 0/3 Compagnia di Santa Lucia 0/4 rede di Giuliano Morandi per tutta di l. 16.10 [...] la quale metà di casa consiste in un terreno, una camera, e un’anticamera e una cucina, tutte a terreno, et una volta, et la metà di una bottega da tenere il telaio al secondo piano”. F. MARINI 2007, p. 238.

b7.

“4 aprile 1589 [...] Ottaviano di Lionardo di Giovanmaria tessitore, Popolo Santa Lucia sul Prato n. 57, Compare Antonio di And. e Comare Maria Madalena di Francesco Fornari”. AOSMF, *Registri battesimali*, 4 aprile 1589.

b8.

“Giovanni Maria Morandi, bravo pittore di ritratti e anche d’istoria, in sua gioventù fu paggio del Gran Duca di Firenze e, per essere stato Fiorentino, a’ dipinto bene e non è stato secco e a’ lassato un suo allievo chiamato Pietro Nelli, che è bravo assai per li ritratti. Fatto da me cavalier Ghezzi il dì 10 gennaio 1720; e morì assai vecchio et in sua gioventù è stato un bellissimo giovane”. *Didascalia alla caricatura di Giovanni Maria Morandi di Pier Leone Ghezzi*, R. SANSONE 2000, p. 25 n. 11.

b9.

“Addì 8 di Maggio 1645 in Firenze,
Fassi fede per l’infrascritta come la verità, e che l’Agostino d’Andrea Melisi pittore, quale stava appresso il signor Giovanni Biliverti pittore et a continuato fino alla sua morte, quale Agostino si trova aver condotto una tavola dal Altare d’una storia delle tre Marie con san Giovanni fino al grado che di presente anco si trova in casa del detto defunto Biliverti, senza che

detto Biliverti vi abbia posto mano di una semplice pennellata ma bene con sua instruttione e ordine, e detta tavola è per il signor Giuseppe Montemerli per porla in Livorno nella chiesa di San Giovanni e detto Agostino di quanto a hoperato con i studi per condurla al grado che si vede non a ricevuto premio alcuno dal detto Giovanni Biliveti e per fede del vero io Benedetto bossi affermo quanto sopra per haver visto che il suddetto Agostino a condotto la suddetta opera tutta di sua mano, et in fede o scritto di mia Mano propria, questo di et anno sudetto in Firenze;

Io, Giovanni Maria Morandi, affermo quanto sopra si contiene, et in fede di mia propria mano iscritto, questo di suddetto et anno in firenze;

Io, Francesco Pasquino Mannucci, faccio fede come io mi sono ritrovato a vedere abbozzare la suddetta tavola e tirare innanzi sino al termine che si ritrova di presente per essere io stato a naturale per li studi della sopra nominata tavola al sopra nominato Agostino e non ho visto lavorarvi altri che il sopradetto Agostino;

et io, Francesco Malappezzi, o fatto la presente a i Preghi e per sta.za del suddetto Francesco Mannucci che disse non sapere lui scrivere

esibita il 6 maggio lor penale, Fu reso allo presente q.no del primo Giugno 1645". ASF, *Accademia del disegno*, 68, Atti e sentenze, 1638-45, c. 364r-v., R. CONTINI 1985, p. 180.

b10.

"Jacopo Salviati, duca di Giuliano, di sangue nobilissimo fiorentino, signore di merito, di prudenza e di dottrina distinto; fioriva in Roma, ove morì al principio di questo corrente secolo decimo ottavo; grand'Amatore delle Muse, che furono da lui consacrate a' più teneri e santi misteri della nostra riparazione in alcune sagre rime col titolo: *Fiori dell'Orto di Getsemani e del Calvario*; *Sonetti alla Santità di N. S. Clemente IX*. Furono impressi in Firenze alla Stella il 1667. Ne fa condegna menzione Giovanni Mario Crescimbeni nel secondo volume della Volgar Poesia, Sigismondo Silverio Coccapani delle Scuole Pie, nelle sue Lettere Istruttive". G. NEGRI 1722, p. 334.

"Jacopo Salviati fiorentino, duca di Giuliano, personaggio non men celebre tra' Cavalieri, che tra' Letterati, e specialmente tra' Rimatori, non volle lasciare al mondo altra testimonianza della sua sufficienza nel volgarmente poetare, che un'Opera Sacra intitolata *Fiori dell'Orto del Gessemani e del Calvario*, divisa in sonetti e da lui pubblicata l'anno 1667, la quale se non è dotata di quella finezza di gusto adoperata nel secolo XVI, se ne debbono incolpare le cattive Scuole che allora fiorivano, e non già l'Autore, il quale se ne' buoni tempi fosse vissuto, ben si vede che avrebbe goduto onorato luogo tra i Principali Rimatori di quel secolo, come il gode tra quelli di questo; essendo stati molto rari quei suoi coetanei, che trattarono argomenti sacri, col giudizio, e colla vaghezza, che egli impiegovvi; perlochè ha meritato d'esser trascelto e antiposto per esempi a' poeti cattolici dal padre Sigismondo da San Silverio nelle sue nobilissime Lettere Istruttive". G. M. CRESCIMBENI 1730, p. 222.

"Jacopo Salviati, duca di San Giuliano, fu poeta gentilissimo. Scrisse con gran delicatezza di stile sopra vari argomenti, ma riuscì con più felicità nelle poesie sacre, nelle poesie bernesche e nelle poesie così dette rusticali, o contadinesche. Compose un'opera sacra, divisa in sonetti, intitolata *Fiori dell'Orto di Getsemani e del Calvario*, e la pubblicò nel 1667 in Roma; edizione magnifica, dedicata al pontefice Clemente XII. Nessuno in quel secolo trattò gli argomenti sacri con pari senno e con tanta vaghezza, quanta ne mostrò in quest'opera il duca Salviati. Trovansi ancora manoscritte molte sue poesie inedite, sopra vari argomenti; e fra le altre cose ricordo aver letto una strana poesia sul prender moglie. Ma la più bella e la più graziosa composizione del duca Jacopo è *Il lamento della Sandra*, da noi scoperto in un testo a penna magliabechiano, che per la prima volta vede la luce delle stampe [...]". F. TRUCCHI 1846, p. 279.

b11.

26 febbraio 1646: “E a dì 26 detto (febbraio) 74 scudi, che tanto si è calculato possa toccar al Signor Duca per le spese che si sono fatte in questo mese al Tavolino de Gentilhuomini pro rata, al signor Aurelio dal Gallo, Giovanni Scaletti, don Mario Giuntini, e Giovanni Maria Felici da Castel del Rio, Giovanni Battista Gerboni, e Giovanni Maria Morandi pittore | scudi 74”. BSNP, Fondo Salviati, 244. Libri di commercio ecc. III, 244, *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati, 1630-1648*, c. 35.

5 maggio 1646: “E a dì 5 di maggio scudi sessantadue pagati allo spenditore del Tavolino per le spese che hanno fatto dal primo aprile a questo dì al Paggio Arfaoli, Giovanni Maria pittore, don Atto Celli, et altri che hanno magnato a spese del signor Duca, e non si è dato parte a nessuno | scudi 62”. BSNP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati, 1630-1648*, c. 35.

b12.

2 ottobre 1652: “A spese di vitto scudi 14.5.9 moneta, sono per valuta di fiaschi 200 di vino pagati a Francesco Gradi, Jacinto Coli, Giovanni Maria Morandi, Simone Sirigatti e Giovanni Spighi, a scudi 10 il fiasco, per non havere avuto dalla cantina il vino da un tempo in qua per essersi guasto, e così segli è pagato, et il cantiniere non ha messo a uscita altrimenti | scudi 14.5.9”. BSNP, Fondo Salviati, 285. *Entrata e uscita, seg. N, relativa alla casa di Firenze del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, c. 60r.

b13.

31 luglio: “Salariati di nostro conto devon dare adi 31 luglio scudi cinquecentoquattro p. 6.8 per tanti pagati a Salariati, che sono venuti di Roma con sua Eccellenza padrone, e che si sono presi in Firenze per questo conto come appiè:

Francesco Gradi, Maestro di casa | scudi 71

Vincenzo Forteguerri | scudi 60

Jacinto Coli | scudi 46.13.4

Simone Sirigatti | scudi 43

Giovanni Maria Morandi pittore | scudi 43

Giorgio Cenni | scudi 43

Girolamo barbiere | scudi 43

Bastiano staffiere | scudi 18

Domenico Vannetti staffiere | scudi 18

Domenico Bottai staffiere | scudi 18

Bastiano Chiarugi staffiere | scudi 18

Francesco lacchè | scudi 20

Mro. Gio. cuoco | scudi 28

Domenico Binci cocchiere | scudi 26.13.4”. BSNP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati, 1630-1648*, c. 66.

30 agosto: “E a dì 30 agosto scudi cinquecentoquattro.6.8 pagati a suddetti salariati per la loro provvisione del presente mese d'agosto”. BSNP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati, 1630-1648*, c. 66.

b14.

28 giugno 1652: “Resi a Giovanni Maria Morandi scudi dodici moneta, per dati a un barbiere francese, che è stato più volte al Giardino a far la barba a Sua Eccellenza | scudi 12”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 36r.

8 agosto 1652: “Al barbiere francese scudi otto moneta, resi a Giovanni Maria Morandi per dati di parola di Sua Eccellenza | scudi 8”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c.37r.

19 settembre 1652: “Resi al Morandi scudi sei moneta, per dati al barbiere francese | scudi 6”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 39r.

2 ottobre 1652: “Al barbiere francese scudi sei moneta resi a Giovanni Maria Morandi | scudi 6”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 39v.

b15.

21 gennaio 1652: “Resi scudi quindici moneta al Morandi per dati a Sua Eccellenza a San Cerbone per giocare | scudi 15”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 43v.

b16.

3 febbraio 1656: “Fatti buoni al Morandi per essersi rasetto certo lastrico nella via della Scala avanti la nostra casa | scudi 2”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 68v.

30 settembre 1683: “E a di 30 detto (settembre) scudi 2.40 moneta, pagati a Giovanni Maria Morandi per havere fatto accomodare il fregio nella stanza dell'Eccellenza signor duca Antoonio | scudi 2.40”. BSNP, 311. *Libro Maestro, seg. G. di debitori e creditori dei beni di Roma (1670-86)*, c. 509v.

b17.

16 settembre 1645: “E a di 16 detto (settembre) scudi dieci moneta, pagati a Giovanni Maria Morandi pittore per copia della Madonna di Tizziano e dell'Ecce Homo del Gaetano quali si sono mandati a Roma | scudi 10”. BSNP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati, 1630-1648*, c. 6.

10 marzo 1645: “E a di 10 marzo trentacinque scudi moneta a Giovanni Maria Morandi pittore, per copia della Madonna di Tizziano, quale si è mandata a donare al Cardinale Cybo a Roma | scudi 35”. BSNP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati, 1630-1648*, c. 15.

25 agosto 1645: “Scudi due moneta per una tela per far copiare la Madonna di Tiziano per mandare a Roma | scudi 2”. BSNP, Fondo Salviati, 264. *Quadernuccio di entrata e uscita del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci, 1640-1648*, c 69r.

25 agosto 1645: “Scudi due moneta per una tela per copiare l'Ecce Homo di Scipione Gaetano | scudi 2”. BSNP, Fondo Salviati, 264. *Quadernuccio di entrata e uscita del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci, 1640-1648*, c 69r.

25 agosto 1645: “Scudi due moneta per un’altra tela per copiare la Madonna di Tizziano”. BSNP, Fondo Salviati, 264. *Quadernuccio di entrata e uscita del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci, 1640-1648*, c. 69r.

b18.

31 marzo 1645: “E a di 31 di detto (marzo) ventuno scudi moneta pagati a Giovanni Maria Morandi pittore per haver copiato un Albero della famiglia Alidosia | scudi 21”. BSNP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati, 1630-1648*, c. 16.

b19.

8 aprile 1653: “[...] Lorenzo di contro deve havere, a di 8 aprile, scudi 128.7.7 moneta, segli fanno buoni per l’ammontare d’un conto di più fatture d’abiti, e altro fatto da 17 ottobre 1651 sino a questo di | scudi 128.7.7”. BSNP, Fondo Salviati, 283. *Debitori e creditori, seg. N, del Duca Jacopo Salviati, con rubrica (1651-8)*, c. 147r.

15 ottobre 1656: “Adi 15 ottobre scudi 27.9.2 moneta [a Lorenzo Morandi], segli fanno buoni per la fattura n. 18 abiti, n. 3 ferrioli et una tommasina ricamati per le livree di Sua Eccellenza Padrone, il tutto fatto qua e poi mandato a Roma | scudi 27.9.2”. BSNP, Fondo Salviati, 283. *Debitori e creditori, seg. N, del Duca Jacopo Salviati, con rubrica (1651-8)*, c. 147r.

15 novembre 1656: “Adi 15 detto (novembre) scudi 29.7.2 moneta, fatti buoni a Lorenzo Morandi sarto per fattura di n. 18 abiti, di 3 ferrioli ed una tommasina, il tutto ricamato per le livree di Sua Eccellenza padrone a Roma | scudi 29.7.2”. BSNP, Fondo Salviati, 283. *Debitori e creditori, seg. N, del Duca Jacopo Salviati, con rubrica (1651-8)*, c. 366v.

29 dicembre 1657: “Resi al Morandi di parola di Sua Eccellenza per due berrettini di raso per Sua Eccellenza foderati d’ermismo | scudi 8”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 79v.

18 giugno 1661: “Resi scudi dieci moneta a Lorenzo Morandi per tanti dati a Sua Eccellenza padrone | scudi 10”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 101v.

30 luglio 1661: “Al Morandi scudi 8.20 moneta per più spese fatte per Sua Eccellenza padrone in camera | scudi 8.20”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 102r.

14 agosto 1661: “Resi scudi 16.10 moneta a Lorenzo Morandi di parola di Sua Eccellenza padrone, per più spese fatte in camera | scudi 16.10”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 103v.

Lorenzo Morandi nelle Liste di Salariati dei duchi Salviati:

Ottobre 1656: “Listra de Salariati di questo mese di ottobre 1656 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNP, Filz. II, 30, f. 4.

Novembre 1658: “Listra de Salariati di questo mese di novembre 1658 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNP, Filz. II, 30, f. 7.

Gennaio 1658: “Listra de Salariati di questo mese di gennaio 1658 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNP, Filz. II, 30, f. 8.

Febbraio 1658: “Listra de Salariati di questo mese di febbraio 1658 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 18.

Marzo 1659: “Listra de Salariati di questo mese di marzo 1659 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 26.

Giugno 1659: “Listra del mese di giugno de Salariati 1659 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 48.

Luglio 1659: “Listra de Salariati di questo mese di luglio 1659 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 55.

Agosto 1659: “Listra de Salariati di questo mese di agosto 1659 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 60.

Settembre 1659: “Listra de Salariati di questo mese di settembre 1659 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 64.

Ottobre 1659: “Listra de Salariati di questo mese di ottobre 1659 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 68.

Novembre 1659: “Listra de Salariati di questo mese di novembre 1659 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 77.

Dicembre 1659: “Listra de Salariati di questo mese di dicembre 1659 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 87.

Gennaio 1659: “Listra de Salariati di questo mese di gennaio 1659 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 89.

Febbraio 1659: “Listra de Salariati di questo mese di febbraio 1659 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 92.

Marzo 1660: “Listra de Salariati di questo mese di marzo 1660 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 94.

Aprile 1661: “Listra de Salariati di questo mese di aprile 1661 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 265.

Maggio 1661: “Listra de Salariati di questo mese di maggio 1661 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 268.

22 maggio 1661: “Adi 22 maggio 1661, Bellucci pagherete a Lorenzo Morandi lire venti cinque soldi sette danari otto tanti spesi per mio servizio | lire 25.7.8”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 270.

Giugno 1661: “Listra de Salariati di questo mese di giugno 1661 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 271.

Luglio 1661: “Listra de Salariati di questo mese di luglio 1661 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 280

Agosto 1661: “Listra de Salariati di questo mese di agosto 1661 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 292.

Settembre 1661: “Listra de Salariati di questo mese di settembre 1661 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 299.

Ottobre 1661: “Listra de Salariati di questo mese di ottobre 1661 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 317.

Novembre 1661: “Listra de Salariati di questo mese di novembre 1661 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 326.

Dicembre 1661: “Listra de Salariati di questo mese di dicembre 1661 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 332.

Gennaio 1661: “Listra de Salariati di questo mese di gennaio 1661 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 340.

Febbraio 1661: “Listra de Salariati di questo mese di febbraio 1661 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 350.

Marzo 1662: “Listra de Salariati di questo mese di marzo 1662 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 362.

Febbraio 1663: “Listra de Salariati di questo mese di febbraio 1663 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 488.

Marzo 1664: “Listra de Salariati di questo mese di marzo 1664 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 494.

Aprile 1664: “Listra de Salariati di questo mese di aprile 1664 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 499.

Maggio 1664: “Listra de Salariati di questo mese di maggio 1664 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 501

Giugno 1664: “Listra de Salariati di questo mese di giugno 1664 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 504.

Luglio 1664: “Listra de Salariati di questo mese di luglio 1664 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 515.

Agosto 1664: “Listra de Salariati di questo mese di agosto 1664 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNSP, Filz. II, 30, f. 519.

Settembre 1664: “Listra de Salariati di questo mese di settembre 1664 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNP, Filz. II, 30, f. 523.

Ottobre 1664: “Listra de Salariati di questo mese di ottobre 1664 (...) Lorenzo Morandi | scudi 43 (...)”. BSNP, Filz. II, 30, f. 530.

b20.

7 settembre 1646: “E a di 7 di detto (settembre) ventuno scudi moneta pagati a Giovanni Maria Morandi pittore per haver raccomandato un quadro antico d’una Pietà di Bonifazio che si era scortecciata nel tirarla sul telaio | scudi 21”. BSNP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati, 1630-1648*, c. 20.

b21.

22 gennaio 1645: “Scudi quattro moneta per senseria d’uno quadro compro di mano di Bonifazio, portò conto il Balducci | scudi 4”. BSNP, Fondo Salviati, 264. *Quadernuccio di entrata e uscita del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci, 1640-1648*, c. 72r.

27 marzo 1653: “All’Eccellentissimo signor duca padrone scudi venti moneta, pagati di sua parola a Giovanni Maria Morandi per valuta di un quadro di una Lucrezia violata di mano del Passignano, la quale si è mandata a Roma | scudi 20”. BSNP, Fondo Salviati, 285. *Entrata e uscita, seg. N, relativa alla casa di Firenze del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, c. 65r.

b22.

29 aprile 1649: “A donativi e mance scudi 6.11.5 moneta, per tanti donati alla Galleria del Granduca e Guardaroba, sendovi stato il signor duca con alcuni forestieri a vederla | scudi 6.11.5”. BSNP, Fondo Salviati, 274. *Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651*, c. 109v.

30 aprile 1649: “Scudi 6.13.4 moneta resi a Giovanni Maria Morandi per spese a far vedere la galleria et il Palazzo de’ Pitti a un tale Orlandi commissario della Camera e altri forestieri stati qui alloggiati | scudi 6.13.4”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 2r.

9 novembre 1649: “Mance date in Galleria alla Cappella di San Lorenzo e Pitti per far vedere queste meraviglie a un gentiluomo della Duchessa di Bovino che andava a Napoli | scudi 10”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 9r.

b23.

“Numero due di ovati, alti palmi quattro, rappresentanti due Sante in mezza figura, con cornici intagliate e dorate del Morandi”. *Inventario del duca Antonio Maria Salviati (Roma, Palazzo Salviati alla Lungara, 23 gennaio 1704)*. P. COSTAMAGNA 2000, p. 189, n. 111-2.

“Altri [due quadri] di palmi 4 p. alto, rappresentanti uno santa Caterina e l’altro santa Appollonia, dipinti dal Morandi, con sue cornici, con cantonate dorate ed intagliate | scudi 120”. *Inventario di Caterina Maria Zeffirina Salviati Colonna (Roma, 1756)*. P. COSTAMAGNA 2000, p. 223, n. 202.

b24.

17 agosto 1646-10 novembre 1646: “Spese che si fanno in quattro quadri grandi di braccia quattro e quattro e mezzo per mandare a Roma al Signore Duca Padrone:

Dare a di 17 agosto scudi ventuno moneta, che tanti si sono spesi a far mesticare le tele a nostra mano | scudi 21;

E a di 21 ottobre scudi settanta moneta pagati a Agostino Melisi pittore a conto del quadro che fa dell’Istoria di Siringa | scudi 70;

E a di 30 [ottobre] scudi dieci moneta a Lessandro Paci mesticatore per aver dato un’altra mano di mestica a tre delle sopradette tele | scudi 10;

E a di 10 novembre scudi settanta moneta pagati a Giovanni Maria Morandi pittore, a conto del quadro che fa dello Sposalizio di Bacco ed Arianna per mezzo di Venere | scudi 70”. BSNSP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati*, 1630-1648, c. 5

31 settembre 1646: “A masserizie del Palazzo del Ponte alla Badia per scudi 38 moneta pagati a Agostino Melisi pittore per il resto di sessanta che se li paga il quadro dell’Istoria di Siringa e Pane, così d’accordo | scudi 38”. BSNSP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati*, 1630-1648, c. 98v.

31 ottobre 1646: “A masserizie del Palazzo del Ponte alla Badia scudi 44.25 moneta, che tanti erano debitori le spese che si fanno in quattro quadri che dipingono per servizio della detta Villa come al Quaderno di cassa segnato | scudi 44.25”. BSNSP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati*, 1630-1648, c. 73r.

6 novembre 1646: “A masserizie della Villa del Ponte alla Badia per scudi 39 moneta che tanto erano debitori le spese fatte in parte de i quattro quadri grandi nuovi fatti fare per il Salone, come al quaderno di cassa | scudi 39”. BSNSP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati*, 1630-1648, c. 84v.

7 gennaio 1647: “A masserizie della Villa del Ponte alla Badia scudi 2.17 moneta resi a Agostino pittore per valuta d’un oncia d’azzurro per il quadro, che fa di Siringa e Pane, per detta Villa | scudi 2.17”. BSNSP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati*, 1630-1648, c. 87v.

b25.

20 marzo 1646: “Scudi sei moneta per azzurro oltremare compro per mettere nel quadro della Granduchessa che si fa copiare a Giovanni Maria pittore | scudi 6”. BSNSP, Fondo Salviati, 264. *Quadernuccio di entrata e uscita del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, 1640-1648, c. 81r.

20 marzo 1646: “Uno scudo moneta per far portare, e riportare due quadri di ritratti della Granduchessa | scudi 1”. BSNSP, Fondo Salviati, 264. *Quadernuccio di entrata e uscita del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, 1640-1648, c. 81r.

13 aprile 1646: “E a di 13 (aprile) detto scudi centoottantadue moneta pagati a Giovanni Maria Morandi pittore per valuta di due ritratti, che uno del Gran Duca e l’altro della Granduchessa da bambina a scudi 56 l’uno e 70 per valuta d’una Madonna copiata da quella del Coreggio che è in Galleria | scudi 182”. BSNSP, Fondo Salviati, 244. *Quaderno di cassa di Jacopo di Lorenzo Salviati*, 1630-1648, c. 36.

b26.

30 aprile 1649: “A spese diverse per scudi due moneta pagati a Pier Maria mesticatore per valuta di due tele per far ritratto del Duca padrone con più colori, pennelli et altro in tutto | scudi 2”. BSNP, Fondo Salviati, 274. *Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651*, c. 110v.

15 maggio 1649: “A spese diverse per scudi due moneta pagati a Pier Maria mesticatore per due tele mesticcate per fare i Ritratti del signor Duca padrone, e pagati alcuni colori, et altro | scudi 2”. BSNP, Fondo Salviati, 274. *Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651*, c. 111r.

26 novembre 1650: “A donativi scudi diciotto moneta pagati d’ordine di Sua Eccellenza padrone a Giovanni Maria Morandi, aiutante di camera, per haver fatto due ritratti del medesimo signor duca, che uno fu donato a monsignor Salviati vescovo d’Arezzo, e l’altro a senatore Francesco Alamanni. Portò conto Ottavio Morandi a casa, padre di Giovanni Maria | scudi 18”. BSNP, Fondo Salviati, 274. *Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651*, c. 140r.

I ritratti Salviati ricordati nella collezione dei duchi:

Ritratto del duca Jacopo Salviati, Roma, palazzo Salviati alla Lungara. “Un ritratto del signor Duca Salviati, alto un palmo, largo palmi uno, con cornice nera”. *Inventario della collezione del duca Antonio Maria Salviati (23 gennaio 1704)*, in P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 630.

Ritratti dei duchi Francesco Maria Salviati e della duchessa Caterina Sforza, Roma, palazzo Salviati alla Lungara. “Altri due ritratti della beata memoria della duchessa Caterina e duca Francesco Maria Salviati, con cornice intagliata e dorata, con fogliame sopra dorata”. *Inventario della collezione del duca Antonio Maria Salviati (23 gennaio 1704)*, P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 650-651.

Ritratto di Antonio Maria Salviati da bambino, Roma, palazzo Salviati alla Lungara. “Altro con Ritratto del duca Antonio Maria Salviati, in tempo era picciolo, figura intiera, alto palmi 5, largo palmi 4, cornice nera”. *Inventario della collezione del duca Antonio Maria Salviati (23 gennaio 1704)*, in P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 649.

Ritratto di Antonio Maria Salviati da bambino, Roma, palazzo Salviati alla Lungara. “Un ritrattino in piccolo della beata memoria del signor duca Antonio Maria in tempo era bambino, con cornice dorata”. *Inventario della collezione del duca Antonio Maria Salviati (23 gennaio 1704)*, P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 668.

Ritratti del duca Francesco Maria, di monsignor Lorenzo e di Carlo Salviati, Roma, palazzo Salviati alla Lungara. “Tre quadri in tela simili da testa, rappresentanti tre ritratti da ragazzi cioè il duca Francesco Maria, monsignor Lorenzo, e cavalier Carlo fratelli, vestiti all’antica, e cornice dorate a l’antica”. *Inventario della collezione del duca Antonio Maria Salviati (23 gennaio 1704)*, P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 382.

Ritratto di Lorenzo Salviati. Roma, collezione Salviati. “Un Ritratto di Monsignor Salviati a sedere, con cornice nera filettata d’oro, del signor Morandi”. *Inventario della*

collezione del duca Antonio Maria Salviati (23 gennaio 1704), P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233.

Ritratto di Jacopo Salviati, Firenze, Villa Salviati di Ponte alla Badia.

“Un quadro a ottangolo con il Ritratto del duca Jacopo, con ornamento nero, con intaglio tutto dorato”. BSNSP, Fondo Salviati, *Inventario delle masserizie della Villa di ponte alla Badia del di 15 giugno 1697*, c. 6.

b27.

4 settembre 1649: “A spese diverse scudi quattro moneta resi a Giovanni Maria Morandi di parola di Sua Eccellenza, spesi in fare stare un giovane al naturale in occasione del quadro che fa di San Bastiano battuto alla colonna | scudi 4”. BSNSP, Fondo Salviati, 274. *Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651*, c. 120v.

4 dicembre 1649: “Scudi quattordici moneta resi a Giovanni Maria Morandi per l’azzurro messo nel quadro grande di San Bastiano battuto alla colonna che si deve mandare a Roma | scudi 14”. BSNSP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 10r.

9 dicembre 1649: “Al signor duca padrone per scudi ottanta moneta pagati a Giovanni Maria Morandi, suo pittore, per haver fatto un quadro grande del martirio di San Bastiano, compagno di quello fatto da Orazio Fidani, et anco questo si deve mandare a Roma | scudi 80”. BSNSP, Fondo Salviati, 274. *Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651*, c. 125r.

b28.

“Numero quattro quadri, alti palmi dieci e mezzo, larghi palmi quindici, con cornice, che una tutto oro, e l’altre tre color giallo filettate d’oro, che uno rappresentante il Martirio di san Sebastiano del signor Morandi, l’altro il Martirio di san Lorenzo di Oratio Fidani, l’altro il Martirio di sant’Agata, e l’altro l’istoria di Loth del signor Morandi e quel di sant’Agata del Gallistruzzi”. *Inventario di Antonio Maria Salviati (Roma, Palazzo Salviati alla Lungara, 23 gennaio 1704)*, P. COSTAMAGNA 2000, p. 189, n. 1-4.

b29.

14 settembre 1649: “Scudi cinque moneta per macinatura di colori, e più colori compri per il quadro che fa Giovanni Maria Morandi | scudi 5”. BSNSP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 7r.

21 ottobre 1649: “A Piero mesticatore per la tela per il San Francesco fatto da Giovanni Maria Morandi, e per una tela per mandare a Siena al Vanni pittore, e altro in tutto | scudi 9.20”. BSNSP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 8r.

“Numero due quadri compagni ottangolari rappresentanti un San Francesco et un Sant’Antonio Abbate in mezze figure, alti palmi tre e $\frac{3}{4}$, con cornici fondo nero e intaglio con rilievo dorato del Morandi e del Dolci”. *Inventario di Antonio Maria Salviati (Roma, Palazzo Salviati alla Lungara, 23 gennaio 1704)*, P. COSTAMAGNA 2000, n. 168.

b30.

31 maggio 1655: “A di 31 maggio scudi venticinque moneta fatti a buoni a Niccolò Fanini doratore per haver indorato dua ornamenti per un San Francesco del Vilibert et una Santa Caterina del Morandi, mandati a Roma a Sua Eccellenza padrone | scudi 25”. BSNP, Fondo Salviati, 283. *Debitori e creditori, seg. N, del Duca Jacopo Salviati, con rubrica (1651-8)*, c. 282v.

b31.

22 giugno 1654: “A di 22 giugno scudi trenta moneta pagati a Giovanni Maria Morandi per valuta d’un quadro d’una Sibilla, e tutto d’ordine di Sua Eccellenza padrone | scudi 30”. BSNP, Fondo Salviati, 283. *Debitori e creditori, seg. N, del Duca Jacopo Salviati, con rubrica (1651-8)*, c. 196v.

b32.

Quadri di Giovanni Maria Morandi nel palazzo Salviati alla Lungara, Roma:

Orfeo agli inferi, Morte di Euridice, Roma, palazzo Salviati alla Lungara. “Quadri due, in misura di palmi 8, e 10 per alto, uno rappresentante Orfeo ed il ratto di Aderice, e l’altro la morte di Aderice con Orfeo. Pittura di prima maniera del Morandi, con cornice all’antica, fondo giallo, e filetti dorati | scudi 200”. *Inventario di Caterina Maria Zeffirina Salviati Colonna (Roma, 1756)*⁸²¹.

Venere e Adone, Diana ed Endimione, Roma, palazzo Salviati alla Lungara. “Altri due sopraporti, in misura d’Imperatore per traverso, rappresentanti uno Venere ed Adone, e l’altro Indimione e Diana, della prima maniera del Morandi | scudi 100”. *Inventario di Caterina Maria Zeffirina Salviati Colonna (Roma, 1756)*⁸²².

Ratto di Europa, Roma, palazzo Salviati alla Lungara. “Al solaro di detto Gabinetto [della duchessa Salviati] tutto lumeggiato d’oro, con impronta di casa, vi è un quadro dipinto in tela dal signor Morandi rappresentante Europa”. *Inventario della collezione del duca Antonio Maria Salviati (23 gennaio 1704)*, P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 204.

San Giovanni Battista. Roma, collezione Salviati. “Un quadro d’un San Giovanni Battista, alto palmi sette ½, largo palmi sei, con Cornice dorata con un poco d’Intaglio, del Signor Morandi”. Roma, *Inventario della collezione Salviati (23 gennaio 1704)*.

Tre scene bibliche con Lot e le figlie, Roma, palazzo Salviati alla Lungara. “Tre quadri di palmi 8 e 12 per traverso, rappresentanti li fatti di Lot, dipinti dal Morandi, con cornici antiche dorate”. *Inventario della collezione del duca Antonio Maria Salviati (23 gennaio 1704)*, P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 57.

Maddalena, Roma, palazzo Salviati alla Lungara. “Un quadro in misura di palmi 6 e 8 per alto, rappresentante

⁸²¹ Il documento è tratto dal Getty provenance database.

⁸²² IBIDEM.

Aurora e Cefalo dormienti, Arianna e Bacco e il Tempo che divora le Ore, Roma, palazzo Salviati alla Lungara.

Caino e Abele, Firenze, Palazzo Salviati.

la Maddalena, opera del Morandi, con cornice come sopra”.
Inventario della collezione del duca Antonio Maria Salviati (23 gennaio 1704), P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233, n. 61.

“Un quadro in tela nella Camera d’Udienza dell’appartamento di strada rappresentante Cefalo e l’Aurora con diversi putti dal sotto in su, opera del signor Morandi;
Altro quadro nella stanza contigua parimente in tela rappresentante il Tempo con alcuni putti, opera del suddetto;

Nella Camera d’Udienza verso il Giardino un quadro grande bislungo in tela parimente opera di signor Morandi rappresentante Arianna e Bacco, opera del suddetto.

Detti suddetti quadri furono pagati dalla chiarissima memoria del signor duca Antonio Maria Salviati al fu Sr Morandi scudi 300 al titolo di regalo nel tempo che li dipingeva, e scudi 50 al suo giovane aiuto, e 150 pagati al medesimo S.Morandi dopo la morte di signor Duca in soddisfazione delle grosse pretenzioni che aveva sulli detti quadri, che in tutto costarono 500 scudi”. P. COSTAMAGNA 2000, pp. 177-233.

“Un quadro entrovi Caino che ammazza Abele, pittura del Morandi, con adornamento liscio, tutto dorato, alto palmi 2 e largo palmi 3”. BSNP, Fondo Salviati, *Inventario del palazzo Salviati di Firenze* (1711), II, 47, n. 46.

b33.

12 agosto 1648: “Scudi sei moneta per una tela e colori per copiare l’Ecce Homo di Correggio resi a Giovanni Maria Morandi”. BSNP, Fondo Salviati, 264. *Quadernuccio di entrata e uscita del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci, 1640-1648*, c. 89r.

30 ottobre 1648: “Scudi sei moneta per azzurro compro per l’Ecce Homo che copia Giovanni Maria Morandi | scudi 6”. BSNP, Fondo Salviati, 264. *Quadernuccio di entrata e uscita del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci, 1640-1648*, c. 92r.

b34.

31 ottobre 1654: “Giovanni Maria Morandi deve dare a di 31 ottobre 1654 scudi 27 moneta per sua matricola | scudi 27”. ASF, Accademia del disegno, 59. *Debitori e creditori per conto di tasse*, c. 98v.

1655-1668: “Giovanni Maria Morandi [...]

(8 ottobre 1655) Deve dare addi 8 di ottobre lire due per tassa d’anni dua a tutto ottobre 1654 | lire 2;

(31 ottobre 1656) “Tassa d’anni dua a tutto ottobre 1656 | lire 2”.

(31 ottobre 1668) “Per tassa di anni dodici a ottobre 1668 e per sua matricola | lire 12”. ASF, Accademia del disegno, 127. *Debitori e creditori per conto di tasse (1651-1669)*, c. 76.

31 ottobre 1692: “Giovanni Maria Morandi deve dare lire ventiquattro per tassa di anni ventiquattro a tutt’ottobre 1692 | lire 24”;

“Adi 31 ottobre 1692 Giovanni Maria Morandi deve havere lire otto per valuta di sedici candele non prese | lire 8”. ASF, Accademia del disegno, 128 *Debitori e creditori per conto di tasse (1667-1693)*, c. 8.

b35.

“Signor mio,

Hieri sera al tardi mi disse il signor Morandi che aveva dato l’ultima pennellata alli due ritratti grandi delli signori cardinale Luigi et Alessandro d’Este, ma anco all’altro minore della regina di Francia, in habito spagnolo, secondo il desiderio et ordine del principe cardinale Padrone, e che sperava che la dilatione non havesse se non giuvato assai alla premura che doveva havere d’incontrare apieno le sodisfattioni di Sua Altezza. Ne porto a Vostra Altezza l’aviso con queste righe per intendere ciò che dovere fare in questo proposito, et per cooperare al fine delli comandamenti che habbi da Sua Altezza, et per levare a lei ogni altro impaccio. Ad ogni buon fine le ricordo che si deve pagare al signor Morandi la copia che fece del ritratto di Sua Altezza che fu mandata a Modena [...]”. *Lettera di Onofrio Campori a Giovan Battista Muzzarelli (11 giugno 1661)*, in J. BENTINI 1998, pp. 181-2.

“[...] Invio annesso a Vostra Altezza il conto inviatomi dal signor abbate Campori improprio di ritratti fatti dal Morandi, intorno a quali si attenderà benigna risposta dall’Altezza Vostra, per sentire particolarmente se havrà cosa alcuna in contrario il prezzo [...]”. *Lettera di Giovan Battista Muzzarelli al cardinale Rinaldo d’Este (14 giugno 1661)*, in J. BENTINI 1998, pp. 181-2.

“[...] Ho havuto discorso coll’Abbate intorno al prezzo e pagamento delli predetti ritratti, e quanto alli due cardinali che il prezzo sia uniforme alli altri già pagati sei doble l’uno, scudi 36 quanto al ritratto della Regina fatto in casa del signor cardinale Antonio, doble quatro scudi 12 quello di Vostra Altezza mandato al signor Obizzi, che non tengo di mano del Morandi due doble scudi 6 / scudi 54 [...]”. *Lettera di Giovan Battista Muzzarelli al cardinale Rinaldo d’Este*, in J. BENTINI 1998, pp. 181-2.

“Scudi 3.56 moneta al Morandi pitore per due ritratti del signor cardinale Ippolito | scudi 5.36”. *Mandati di pagamento del cardinale Rinaldo d’Este (febbraio 1661)* in J. BENTINI 1998, p.181-2.

25-29 giugno 1661: “[...] Pagati al Morandi pitore scudi 54 moneta per 4 quadri fatti per Sua Altezza Serenissima, cioè due ritratti, uno del signor cardinale Luigi, secondo il signor cardinale Alessandro, uno della Regina di Francia alla spagnola et un ritratto di Sua Altezza per il signor Obizzo Obizzi | scudi 54”. J. BENTINI 1998, pp. 181-2.

b36.

16 giugno 1668: “A spese di donativi scudi 116.40 moneta a Giovanni Maria Morandi per il prezzo di una collana d’oro donata ad un turco tenuto da Sua Eccellenza al Sacro Fonte | scudi 116.40”. A. NEGRO 1999 p. 100 n. 71.

4 aprile 1674: “A dì 4 aprile scudi 31.50 moneta pagati per rimborso a Giovanni Maria Morandi d’ordine di Sua Eccellenza, per diversi smeraldi serviti per Sua Eccellenza | scudi 31.50”. BSNP, 311. *Libro Maestro, seg. G. di debitori e creditori dei beni di Roma (1670-86)*, c. 224v.

b37.

3 novembre 1668: “A detti scudi settentaquattro moneta, buoni a signori Nerli pagati per procaccio di un bacile liscio d’argento, di peso o. 6:2:, da lui compero per donare a Giovanni Morandi pittore | scudi 74”. E. VILLA 1994, p. 152 n. 10; A. NEGRO 1999, p.70.

b38.

31 dicembre 1647: “Al signor Duca Padrone scudi 14.3 moneta pagati di suo ordine a mo. Ottavio Morandi padre di Giovanni Maria, suo aiutante di camera | scudi 14.3”. BSNSP, Fondo Salviati, 274. Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651, c. 87r.

b39.

Giovanni Maria Morandi negli Stati d’anime di Roma (F. PETRUCCI 2008, III, pp. 417-20).

1648: “Ioannes Maria Morandus / Laurentius pictor (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1642/1649, Domus 31 Ec.mi Ducis Salviati)”.

1653: “Exo Ducis Salviatis / Ec.a Ducis Salviati / Ec. Carolus Salviatus / Ec. Laurentius Salviatus / Ioannes Maria Morandus (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1650/1657, Domus 51 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1654: “Exo Ducis Salviatis / Ec.a Ducis Salviati / Ec. Carolus Salviatus / Ec. Laurentius Salviatus / Ioannes Maria Morandus (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1650/1657, Domus 51 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1655: “Exo Ducis Salviatis / Ec.a Ducis Salviati / Ec. Carolus Salviatus / Ec. Laurentius Salviatus / Ioannes Maria Morandus (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1650/1657, Domus 52 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1657: “Exo Ducis Salviatis / Ec.a Ducis Salviati / Ec. Carolus Salviatus / Ec. Laurentius Salviatus / Ioannes Maria Morandus (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1650/1657, Domus 54 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1658: “Viri nobili / Ioannes Maria Morandi q.m Octavi florentini (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1658/1662, Domus 56 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1659: “Viri nobili / Ioannes Maria Morandi q.m Octavi florentini (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1658/1662, Domus 56 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1660: “Viri nobili / Ioannes Maria Morandus (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1658/1662, Domus 52 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1661: “Viri nobili / Ioannes Maria Morandus (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1658/1662, Domus 51 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1662: “Viri nobili / Ioannes Maria Morandus / Laurentius Morandus (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1658/1662, Domus 45 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1663: “Viri Nobiles / D.nus Ioannes Maria Morandus / Laurentino Morandus (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1663/1667, Domus 53 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1668: “Viri Nobiles / D. Ioannes Maria Morandus / Laurentino Morandus (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1668/1671, Domus 58 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1669: “D. Giovanni Maria Morandi / Laurentius Morandus (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1668/1671, Domus 58 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1670: “D. Giovanni Maria Morandi / Laurentius Morandus (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1668/1671. Domus 58 Palatii Ec.mi Ducis Salviati e sua familia)”.

1671: “Ioannes Maria Pictor florentinus filius q.m Octavi Morandi anni 42 / Antonius famolus florentinus filius q.m Mariotti anni 22 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, Consolatone, Domus 48)”.

1674: “Giovanni Maria Morandi fiorentino, pittore anni 50 / Andrea Busson d’Ais figlio del q.m Stefano Busson, anni 29 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1672/1680, Consolatione, Casa 50, Casa d. Consolatione)”.

1675: “Giovanni Maria Morandi, pittore fiorentino, anni 51 / Andrea Busson d’Ais anni 30 / Giovanni Domenico (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1672/1680, Consolatione, Casa 50, Casa d. Consolatione)”.

1676: “Giovanni Maria Morandi pittore fiorentino, anni 52 / Andrea Busson d’Ais anni 31/Giovanni Domenico (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1672/1680, Casa d. Consolatione, Casa 47)”.

1677: “Il Signor Giovanni Maria Morandi di Fiorenza anni 53 / Pier Francesco Giglio del q.m Gieronimo Olivetti da Regno di Toscana servitore anni 28 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1672/1680, Consolatione, Casa 50, Casa d. Consolatione)”.

1678: “Giovanni Maria Morandi di Fiorenza pittore, anni 56 / Francesco Antonio, figlio di Angelo Montani, servitore anni 19 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1672/1680, Casa 52, Casa d. Consolatione)”.

1679: “Giovanni Maria Morandi di Fiorenza pittore, anni 56 / Francesco Antonio, figlio di Angelo Montani, servitore, anni 19 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1672/1680, Casa 65, Casa d. Consolatione)”.

1680: “Giovanni Maria Morandi fiorentino pittore, anni 58 / Francesco Antonio figlio di Angelo Montani, servitore, anni 21 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1672/1680, Casa 58 Della Consolatione)”.

1681: “Signore Giovanni Maria del q.m Ottavio Morandi fiorentino, pittore, anni 50 / Settimia Soli del q.m Tomasso fiorentina / Antonio servitore del detto fiorentino / Casa della Traspontina, Pietro di Giovanni Nelli, garzone di stalla anni 12 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1681/1689, Casa del Signor Morandi, Casa 57)”.

1682: “Bottega di Pittori, Giovanni Maria del q.m Ottavio Morandi fiorentino / Settimia del q.m Palmerio Nardi vedova, anni 43 / Tolentini lavorante anni 19 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1681/1689, Casa della Consolatione, Casa 69 del Morandi)”.

1683: “Giovanni Maria Morandi del q.m Ottavio fiorentino, pittore anni 46 / Francesco Massa, scolaro romano anni 19 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1681/1689, Casa della Consolatione, Casa 69 del Morandi)”.

1684: “Bottega del pittore Giovanni Maria Morandi del q.m Ottavio fiorentino pittore, anni 47 / Francesco Massa romano scolaro, anni 20 / Felice Nardi q.m Palmeri Aquill.o scolaro, anni 21 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1681/1689, Casa 84 della Consolatione)”.

1685: “Bottega del pittore Giovanni Maria Morandi del q.m Ottavio fiorentino, pittore anni 48 / Francesco Massa romano scolaro anni 21 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1681/1689, Casa 84 della Consolatione)”.

1686: “Giovanni Maria Morandi, pittore, anni 49 / Paolo ... anconitano discepolo anni 25 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1681/1689, Casa 84 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1687: “Giovanni Maria Morandi, pittore fiorentino, anni 50 / Paolo Antinori, anconitano, servitore, anni 20 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1681/1689, Casa 84 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1688: “Giovanni Maria Morandi fiorentino, pittore, anni 51 / Paolo Antinori anconitano servitore anni 21 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1681/1689, Casa 84 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1689: “Signor Gio Maria Morandi fiorentino, pittore, anni 52 / Paolo Antinori, anconitano, servitore, anni 22 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1681/1689, Casa 84 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1690: “Signor Maria Morando fiorentino, pittore, anni 53 / Paolo Antinori anconitano servitore, anni 23 / Pietro Antonio Nelli di Massa Carrara, anni 14 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1690/1700, Casa 84 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1691: “Signor Maria Morando fiorentino, pittore, anni 54 / Paolo Antinori anconitano, servitore, anni 23 / Pietro Antonio Nelli di Massa Carrara, anni 14 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1690/1700, Casa 75 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1692: “Signor Giovanni Maria Morandi fiorentino, pittore anni 55 / Pietro Antonio Nelli di Massa Carrara, anni 21/ Giuseppe romano, Servitore, anni 18 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1690/1700, Casa 75 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1693: “Signor Giovanni Maria Morandi fiorentino, pittore anni 56 / Signor Pietro Antonio Nelli da Massa Carrara, anni 22 / Carlo Antonio milanese servitore, anni 18 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1690/1700, Casa 75 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1694: “Signor Giovanni Maria Morandi fiorentino, pittore anni 57 / Signor Pietro Antonio Nelli di Massa Carrara, anni 23/Carlo Antonio milanese, servitore, anni 19 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1690/1700, Casa 73 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1695: “Signor Giovanni Maria Morandi fiorentino, pittore, anni 61 / Signor Pietro Nelli di Carrara, anni 25 / Lorenzo Castaldi fiorentino, servitore anni 65 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1690/1700, Casa 72 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1696: “Signor Giovanni Maria Morandi fiorentino, pittore, anni 62 / Signor Pietro Antonio Nelli da Carrara, anni 26 / Giovanni servitore (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1690/1700, Casa 72 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1697: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore anni 63 / Pietro Nelli pittore, anni 26 / Giovanni Battista Sbracci, servitore anni 16 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1690/1700, Casa 153 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1698: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore, anni 64 / Signor Carlo Antonio Mancini, giovane, anni 40 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1690/1700, Casa 153 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1699: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore, anni 48 / Signor Francesco Lieti napoletano, giovane, anni 38/ Domenico servitore (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1690/1700, Casa 152 della Consolatione, Scuola di pittori)”.

1700: “Signor Giovanni Maria Morandi anni 49 / Francesco Lieti giovane, anni 34 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1690/1700, Casa 147)”.

1701: “Signor Giovanni Maria Morandi, anni 50 / Francesco Lieti giovane, anni 35 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1701/1709, Casa 146)”.

1702: “Signor Giovanni Maria Morandi, anni 60 / Francesco Lieti, anni 36 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1701/1709, Casa 142)”.

1703: “Signor Giovanni Maria Morandi / Francesco de Lieti, anni 37 (Stati delle Anime di S. Spinto in Saxia, 1701/1709, Casa 169)”.

1704: “Signor Giovanni Maria Morandi / Francesco da Lieti (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1701/1709, Casa 186)”.

1705: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore / Odoardo pittore (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1701/1709, Casa 186)”.

1706: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore / Odoardo giovane pittore (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1701/1709, Casa 207)”.

1707: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore/Signor Antonio ... (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1701/1709, Casa 176)”.

1708: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore / Antonio Marini (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1701/1709, Casa 182)”.

1710: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore / Antonio (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1710/1719, Casa 180)”.

1711: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore / Antonio (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1710/1719, Casa 179-180)”.

1712: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore / Antonio servitore (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1710/1719, Casa 10)”.

1713: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore / Giovanni Battista Malatesta pittore / Origo Pittore, anni 24 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1710/1719, Case 196-198)”.

1713: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore / Giovanni Battista Malatesta pittore / Origo Pittore, anni 24 (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1710/1719, Case 196-198)”.

1714: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore / Signor Giovanni Battista Malatesta pittore / Felice vedova, serva (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1710/1719, Casa 149)”.

1715: “Signor Giovanni Maria Morandi pittore / Giovanni Battista Malatesta pittore / Felice vedova Caldaroni (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1710/1719, via della Longara mano destra, Casa 126)”.

1716: “Illustrissimo Signor Giovanni Maria Morandi pittore / Illustrissimo Signor Giovanni Battista Malatesta Pittore / Felice vedova, serva (Stati delle Anime di S. Spirito in Saxia, 1710/1719, via della Longara, mano destra, Casa 52)”.

b40.

31 ottobre 1653: “Giovanni Maria di Ottavio Morandi deve dare adi 31 ottobre scudi cinquanta moneta, tanti sono per la pigione d’anni due dal 10 ottobre 1651 a tutto il presente mese a scudi 25 l’anno, della casa di via della Scala presa per uso dei suoi fratelli e sorelle, stando lui appresso e nella Corte di Sua Eccellenza padrone, e tutto di parola di Domenico Bellucci | scudi 50”. BSNP, Fondo Salviati, 283. *Debitori e creditori, seg. N, del Duca Jacopo Salviati, con rubrica (1651-8)*, c. 228v.

28 giugno 1655: “A di 28 detto [giugno] scudi 82.12.2 moneta, tanti pagati in più parti di parola di Giovanni Maria Morandi a sua madre, da 16 luglio sino a questo giorno | scudi 82.12.2”. BSNP, Fondo Salviati, 283. *Debitori e creditori, seg. N, del Duca Jacopo Salviati, con rubrica (1651-8)*, c. 228v.

31 ottobre 1656: “Giovanni Maria Morandi [...] A di 31 ottobre [1656] scudi venticinque moneta, sono per la pigione d’un anno scorso a tutto il presente mese, della casa di via della Scala, abitata da sua madre e fratelli | scudi 25”. BSNP, Fondo Salviati, 283. *Debitori e creditori, seg. N, del Duca Jacopo Salviati, con rubrica (1651-8)*, c. 229r.

31 ottobre 1657: “Giovanni Maria Morandi [...] A di 31 ottobre [1657] scudi venticinque moneta per la pigione d’un anno a tutto il presente mese | scudi 25”. BSNP, Fondo Salviati, 283. *Debitori e creditori, seg. N, del Duca Jacopo Salviati, con rubrica (1651-8)*, c. 229r.

1 novembre 1658: “Giovanni Maria Morandi [...] A di 1 novembre scudi 225 moneta, tanti si sono somministrati a suoi parenti | scudi 225”. BSNP, Fondo Salviati, 283. *Debitori e creditori, seg. N, del Duca Jacopo Salviati, con rubrica (1651-8)*, c. 229r.

27 marzo 1660: “A Giovanni Maria Morandi scudi quaranta p. 17.2 moneta, per tanti somministrati a sua madre da 12 aprile passato a questo dì e messi a uscita di parola di Sua Eccellenza padrone | scudi 40.17.2”. BSNP, Fondo Salviati, 291. *Entrata e uscita, seg. O, (1658-64)*, c. 62r.

13 marzo 1661: “A Giovanni Maria Morandi per suo conto scudi sessantanove moneta, pagati a sua madre di parola di Sua Eccellenza padrone da 15 maggio 1660 sino a questo dì, a ragione di scudi 3 il mese, che sono mesi 23 | scudi 69”. BSNP, Fondo Salviati, 291. *Entrata e uscita, seg. O, (1658-64)*, c. 80r.

13 marzo 1661: “Giovanni Maria Morandi [...] A di 13 marzo scudi sessantanove monete, pagati per lui alla sua madre di parola di Sua Eccellenza da 25 maggio 1660 sino a questo dì, a scudi 3 il mese, e sono mesi 23 | scudi 69”. BSNP, Fondo Salviati, 289. *Debitori e creditori, seg. O, del suddetto Duca, con rubrica (1658-64)*, c. 47v.

30 aprile 1663: “Giovanni Maria Morandi [...] A di 30 aprile scudi novantadue moneta, pagati per detto a sua Madre et altri fino a questo presente giorno | scudi 92”. BSNP, Fondo Salviati, 289. *Debitori e creditori, seg. O, del suddetto Duca, con rubrica (1658-64)*, c. 47v.

30 aprile 1663: “A Giovanni Maria Morandi scudi novantadue moneta, pagati a sua madre et altri per servizio fino a questo giorno d’ordine di Sua Eccellenza padrone | scudi 92”. BSNP, Fondo Salviati, 291. *Entrata e uscita, seg. O, (1658-64)*, 92v.

22 ottobre 1664: “Giovanni Maria Morandi [...] A di 22 ottobre scudi cinquantuno moneta e p. detto somministrato a sua madre da 9 giugno 1663 fino a questo giorno a scudi 3 il mese, e tutto di parola di Sua Eccellenza padrone | scudi 51”. BSNP, Fondo Salviati, 289. *Debitori e creditori, seg. O, del suddetto Duca, con rubrica (1658-64)*, c. 48r.

22 ottobre 1664: “A Giovanni Maria Morandi scudi cinquantuno moneta somministrati a sua madre da 9 giugno 1663 a questo dì, a rage di scudi 3 il mese, e tutto di parola di Sua Eccellenza padrone | scudi 51”. BSNP, Fondo Salviati, 291. *Entrata e uscita, seg. O, (1658-64)*, c. 108r.

27 ottobre 1665: “A Giovanni Maria Morandi scudi trentasei moneta, pagati a sua madre in un anno da primo novembre passato a questo di ragione di scudi 3 il mese, e tutto di parola di Sua Eccellenza padrone | scudi 36”. BSNP, Fondo Salviati, 302. *Entrata e uscita, seg. P, della casa di Firenze, del suddetto duca (1664-1672)*, c. 69v.

b41.

31 ottobre 1648: “All’eccellentissimo Signor Duca Padrone per scudi venti moneta a Giovanni Maria Morandi di acconto di quadri | scudi 20”. BSNP, Fondo Salviati, 274. *Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651*, c. 101r.

26 novembre 1648: “Al signor Duca Padrone per scudi ventuno moneta, e per detto a Giovanni Maria Morandi pittore per resto di quadri fatti a Roma e Firenze fino a questo dì | scudi 21”. BSNP, Fondo Salviati, 274. *Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651*, c. 102v.

5 aprile 1651: “All’Eccellentissimo signor Duca Padrone scudi trentacinque moneta, pagati d’ordine di Sua Eccellenza a Giovanni Maria Morandi e per detto a Lorenzo Morandi suo fratello, quale portò conto | scudi 35”. BSNP, Fondo Salviati, 274. *Entrata e uscita, seg. M, della casa di Firenze del suddetto Duca, 1645-1651*, c. 146r.

18 febbraio 1658: “Scudi dieci moneta resi al Morandi aiutante di camera per tanti dati a Sua Eccellenza padrone | scudi 10”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 82v.

12 febbraio 1653: “All’Eccellentissimo signor Duca padrone scudi trenta moneta, pagati di suo ordine a Giovanni Maria Morandi per causa di Quadri fatti a Roma per Sua Eccellenza, portò Domenico Bellucci conto | scudi 30”. BSNP, Fondo Salviati, 285. *Entrata e uscita, seg. N, relativa alla casa di Firenze del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, c. 78r.

22 giugno 1654: “Giovanni Maria Morandi [...] A di 22 giugno [1654] scudi settanta moneta per stare a calcolo con la sua provvisione | scudi 70”. BSNP, Fondo Salviati, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 228v.

22 giugno 1654: “A Giovanni Maria Morandi scudi settanta moneta per stare a calcolo della sua provvisione | scudi 70”. BSNP, Fondo Salviati, 285. *Entrata e uscita, seg. N, relativa alla casa di Firenze del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, c. 83v.

18 luglio 1654: “A spese di vitto scudi 8.11.5 moneta per tante pagati a Giovanni Maria Morandi per la parte di novanta giorni che è stato qui a ragione di un giulio il giorno, per non esserli dato né pane, né vino | scudi 8.11.5”. BSNP, Fondo Salviati, 285. *Entrata e uscita, seg. N, relativa alla casa di Firenze del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, c. 84r.

1 agosto 1654: “A salariati di nostro conto scudi trenta moneta pagati a Giovanni Maria Morandi per la sua provvisione di tre mesi, che è stato qui a Firenze dal 15 aprile passato a tutto il dì 15 luglio susseguente a scudi 10 il mese | scudi 30”. BSNP, Fondo Salviati, 285. *Entrata e uscita, seg. N, relativa alla casa di Firenze del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, c. 84r.

1 novembre 1658: “A Giovanni Maria Morandi scudi duecentoventicinque moneta, tanti spese Domenico Bellucci per suo servizio fino a questo giorno in occasione del mantenimento della casa sua, e se gli passano in deb.to di parola di Sua Eccellenza padrone | scudi 225”. BSNP, Fondo Salviati, 285. *Entrata e uscita, seg. N, relativa alla casa di Firenze del suddetto Duca, tenuto da Domenico Bellucci*, c. 134v.

3 gennaio 1663: “Giovanni Maria Morandi [...] A dì 3 gennaio scudi venticinque moneta pagatoli di parola di Sua Eccellenza padrone per stare a calcolo | scudi 25”. BSNP, Fondo Salviati, 289. *Debitori e creditori, seg. O, del suddetto Duca, con rubrica (1658-64)*, c. 48r.

31 gennaio 1663: “A Giovanni Maria Morandi scudi venticinque moneta datili di parola di Sua Eccellenza padrone per stare a calcolo | scudi 25”. BSNP, Fondo Salviati, 291. *Entrata e uscita, seg. O, (1658-64)*, c. 101v.

31 gennaio 1663: “Listra de salariati di questo presente mese e sono quelli venuti di Roma con Sua Eccellenza padrone, A dì 31 gennaio 1663 (...) Giovanni Maria Morandi | scudi 48.13.4, [...] Lorenzo Morandi | scudi 43”. BSNP, Fondo Salviati, Filz. II, 30.

30 giugno 1663: “Giovanni Maria deve havere a dì 30 giugno scudi 456.13.4 moneta, fa buoni Sua Eccellenza padrone per tanti che il medesimo Morandi ha fatto fine e quietanza generale e generalissima di tutti i conti seguiti con detto signor Duca in Roma non solo di pitture ma di qualunque altro conto seguito fino a 26 maggio prossimo passato | scudi 456.13.4”. BSNP, Fondo Salviati, 289. *Debitori e creditori, seg. O, del suddetto Duca, con rubrica (1658-64)*, c. 48r.

30 aprile 1665: “E a dì 30 aprile scudi duecentonovantadue moneta pagati a Giovanni Maria Morandi per la sua provvisione di 6 mesi dal 1 novembre a questo dì, 48.13.4 il mese | scudi 292”. BSNP, Fondo Salviati, 299. *Quaderno di cassa, seg. P., della casa di Firenze (1664-9)*, c. 6v.

30 ottobre 1665: “E a dì 30 ottobre scudi dugentonovantadue moneta pagati a Giovanni Maria Morandi per la sua provvisione di mesi 6 da primo di maggio a questo dì a rag.e di scudi 48.13.4 il mese, non sendosi messo nella lista degli altri salariati | scudi 292”. BSNP, Fondo Salviati, 299. *Quaderno di cassa, seg. P., della casa di Firenze (1664-9)*, c. 8v.

30 aprile 1666: “E a dì detto scudi dugentonovantadue moneta pagati a Giovanni Maria Morandi per la sua provvisione di 6 mesi passati dal primo novembre a questo dì a rag. ne di 48.13.4 scudi il mese, non sendosi messi con li altri nella listra de Salariati, ma pagato apparte | scudi 292”. BSNP, Fondo Salviati, 299. *Quaderno di cassa, seg. P., della casa di Firenze (1664-9)*, c. 13v.

30 settembre 1666: “E a dì 30 settembre dugentonovantadue scudi pagati a Giovanni Maria Morandi per la sua provvisione di mesi 6 a tutto ottobre prossimo avvenire, a rag.ne di scudi 48.13.4 il mese, non sendosi messo con li altri nella listra de Salariati, ma pagato apparte | scudi 292”. BSNP, Fondo Salviati, 299. *Quaderno di cassa, seg. P., della casa di Firenze (1664-9)*, c. 13v.

30 aprile 1667: “E a dì 30 aprile scudi dugentonovantadua pagati a Giovanni Maria Morandi per la sua provvisione di 6 mesi dal 1 novembre a questo dì a scudi 48.13.4 il mese, non sendosi messo con li altri nella lista de Salariati, ma pagato apparte, portò conto suo fratello | scudi 292”. BSNP, Fondo Salviati, 299. *Quaderno di cassa, seg. P., della casa di Firenze (1664-9)*, c. 28v.

23 luglio 1669: “E a dì 23 detto scudi 41.14.3 moneta pagati a Giovanni Maria Morandi per il suo salario di sei mesi conto dal primo maggio 1667 fino a tutto ottobre | scudi 41.14.3”. BSNP, Fondo Salviati, 300. *Debitori e creditori, seg. P, del suddetto Duca con rubrica, (1664-72)*, c. 381v.

31 novembre 1670: “Giovanni Maria Morandi deve havere a dì 31 novembre scudi 372.25.2 moneta per tanti statigli fatti buoni da Sua Eccellenza padrone in Roma per un saldo seguito per tutto agosto passato | scudi 372.25.2”. BSNP, Fondo Salviati, 300. *Debitori e creditori, seg. P, del suddetto Duca con rubrica, (1664-72)*, c. 324r.

b42.

Ritratti di Paolo Sforza, del duca Giuliano Cesarini, di Federico Sforza e Livia Cesarini, Roma, Palazzo Sforza Cesarini.

“Quadri numero quattro di ritratti di don Paolo Sforza, duca Giuliano Cesarini, don Federico Sforza e donna Livia fatti dal signor Morandi, con cornice d’intaglio indorate, doppie cinquanta, scudi 150”. *Inventario del duca Federico Sforza Cesarini (1687)*, in C. BENOCCI 2001, p. 117, n. 1.

Ritratto di Olimpia Sforza Cesarini, Firenze, palazzo Medici Riccardi.

“Un quadro alto circa braccia 2 ½, dipintovi dal Morandi una figlia del duca di Segni di figura intera; con ornamento intagliato fine, tutto dorato, con frontone simile all’attaccatura”. *Inventario del marchese Francesco Riccardi (Firenze, 27 marzo 1715)*⁸²³.

b43.

“Pittori italiani per far’opere:

Nella prima classe metterei il signor Carlo Maratti, il signor Giacinto Brandi, il signor Ciro Ferri, il signor Giovanni Bonati, il signor Morandi. Uscendo da Roma, il signor Luigi Scaramuzza perugino, allievo di Roma, il Volterrano in Fiorenza, al quale aggiungerei il Cornaro di Milano, se non fusse, e vecchio, et impraticabilmente longo; è pittore un puoco manierato, ma nella sua maniera è perfetto e di tanta delicatezza, che non credo habbi pari, né in Italia, né fuori, quanto alla unione e delicatezza del colore, aggiungerei ancora alla prima classe Monsù Guglielmo Borgognone, et a chi piace quella maniera, può star sicuro che è valent’uomo assai. Altri pittori fuor di Roma, come Pietro della Vecchia, il cavalier Liberi et altri di Venetia. Il Piola di Genova con l’altro genovese, che hora è a Roma, et è pittore (se non erro) della Regina. Il Procaccino vivente, il Bianchi, il Busca et altri di Milano, benché siano primarj nel loro stile, non li nomino per non havere stili analogici al gusto di Roma moderna, né perfettamente al gusto di Venetia, e di Parma antico. Ma li lascio nella stima ne paesi loro, dove operano con molta lode, finchè non portano il loro stile a Roma, e ne sortiscano l’approbatione da spassionati, come può essere che succeda. [...] Qualche scolaro del signor Maratti et altri, che hora non mi sovengono. De’ forestieri giovani non ne parlo, perché a Venezia e molto più a Milano adesso vi sono gran gioventù di spirito, ma ne sono in possesso d’esser maestri della loro maniera, né hanno maniera del gusto moderno di Roma, né del lombardo antico così se non si vede altro,

⁸²³ La citazione è tratta dal Getty provenance database.

questi non li posso nominare. Circa a i prezzi, quelli della prima classe, sono alti, et alcuni de' secondi giovani sono animosi a' dimandar prezzi eguali a' primi; per tanto, e gl'uni quanto ne' gl'altri v'è chi più, chi meno è trattabile, e ne' prezzi, e nella puntualità; però tutti con riputazione molto eguale alla virtù [...] Per lo stile di Roma intendo Caracci e sua scola di Bologna e Roma". *Lettera di Sebastiano Resta ad Orazio Spada (1673)* in A. PAMPALONE 1993, pp. 53-4.

b44.

"Ciro Ferri è andato a Fiorenza ma ho stimato bene sentir dal signor Carlo Maratti se havesse fatto quel disegno e l'ho trovato a promesse e cortesie immensa. Farà da una parte la gloria, dall'altra la virtù e di sopra l'amore delle virtù che incorona il ritratto. L'altro di li mandar il pensiero questa mattina è venuto alla Chiesa Nova a mostrarmi lo schizzo per concludere l'inventione. Vostra eccellenza non si dubiti che non ostante le occupazioni sue, che sono molte, lo terminerà con gusto e senza pretensioni romanesche. Vedo aperta una strada di aiutare con la protettione di vostra eccellenza il signor Luigi, come vedrà nell'annesso memoriale che supplico vostra eccellenza raccomandare al signor Cardinale Cybo. Ho saputo confidenzialmente da monsignor Giannacci che è della Congregatone della fabbrica di San Pietro che sono stracchi della lunghezza di Giro, quale a' far i cartoni per la cuppola del Crocifisso, pure già comiciata da Pietro da Cortona, v'ha messo sette anni e non ha finito che la cuppola e neanche cominciato li angoli, nè le mezze lune, onde stanno per far risollutione di dar ad altri quella parte del choro ben che a lui destinata e certo faranno bene se anderà a secoli al fare. Doverà ciò piacere al Cardinal Cybo perché così si finirà più presto la cuppola di Sant'Agnese. Hora se altri ha da entrare correi che entri il nostro Perugino da Milano che ha molta habilità a' far di sotto in sù come ha mostrato nella cuppoletta dell'Incoronata a Milano et in quella del Rosario a Pavia, et è vecchio e carico di famiglia. Si potrà far aiutare nell'esecuttione dal Garzano, che è stato suo scholaro, intende la maniera et ha maniera grande et vicinissima, io mi fido che riuscirà con honore.

Il signor Morandi è in strada per la Santa Casa di Loreto, non so il suo genio però io parlo nel memoriale anco a nome suo perchè una volta esclamò meco d'haver desiderio di mostrare ciò che sa fare in grande, et è huomo di garbo, e di merito, e di età onde l'elettione sarà applaudita, e questi due non hanno occupatone grandi e riconosceranno da vostra eccellenza e dal Cardinale Cybo il favore come da Mecenati della virtù. Mi piacerebbe ancora vedere questa distinctione in più d'uno acciò tutti godano, e non si verifichè quella lamenta di San Paolo "alius quidem esuruit alius autem abiens est", chi ha troppo da fare e chi non ha niente. Horsù la gloria sia di vostra eccellenza [...] monsignor Giannucci mi diceva che questa è la strada d'haver l'intento quella di vostra eccellenza col signor cardinale Cybo. N'ho anco confidenzialmente discorso hier sera con Domenico Guidi e questa mattina con Cario Maratti, quali approvano il pensiero e con questa occasione le dico che questi due virtuosi Guidi e Maratti come Scaramuzza e Morandi sono riverentissimi del nome di vostra eccellenza". *Lettera di Sebastiano Resta a Livio Odescalchi (1 maggio 1677)*, in M. PIZZO 2002, p. 149.

b45.

"Un quadro del medesimo autore [di Giovanni Maria Morandi], entrovì in campo turchino una Baccante con mani nelle quali tiene nacchere di ottone legate con nastro alle medesime mani, con un poca di camicia et una pelle di tigre su un braccio, con il resto del petto e spalla nudo, e ha in capo alcuni pampani o tralci, con foglie di vite et alcuni grappoletti o gracimoli d'uva intrecciati nelle proprie trecchie di capelli, che li cadono su le spalle, alto soldi quattordici e otto, largo soldi undici, rotto, con suo adornamento dorato". ASF, Guardaroba Mediceo 1185, *Inventario dei quadri del reale Palazzo Pitti (1697-1708)*, n. 690.

b46.

“ANTONIO MARIA SALVIATI. Dalla famiglia Salviati di Firenze, cospicua segnatamente per la stretta parentela colle due Regine di Francia Caterina, e Maria de' Medici descendenti da Lucrezia, sorella del gran Pontefice Leone Decimo e moglie di Giacomo Salviati, uscì alla luce Anton Maria, duca di Giuliano, figliuolo del duca Francesco Maria e di Caterina Sforza de' conti di Santa Fiora. Nacque egli in Roma a' 17 di Settembre l'anno 1664, e su con sì accurata disciplina educato, che egualmente e nelle morali e nelle liberali virtù facendo inesplicabil profitto, era ben con distinzione riguardato da tutta la Corte Romana. Dopo la morte de' genitori incominciò egli a mettere in dedizione il suo nobil genio, non meno col farsi conoscere savio e prudente in tutte le sue operazioni, che collo scoprirsi protettore e fautore delle belle Arti. Tra quelle le più a lui dilette furono la Pittura, l'Architettura e la Poesia; a ciascuna delle quali diede ampio ricetto nel suo gran Palazzo. Imperciocché le due prime furono per non breve tempo impiegate intorno all'accrescimento e abbellimento di quello che con molta proprietà e vaghezza sotto l'assistenza di Giovanni Maria Morandi, celebre pittore e suo gentiluomo, ma più del suo buon gusto promosse e compì; siccome altresì fece del giardino a quello contiguo. La terza poi fu da lui con pienezza d'affetto favorita, allorché l'anno 1699 non pure godè d'assumere la qualità di Pastore Arcade col nome d'Iliso Linnatide, ma accolse nel mentovato giardino gli stessi Arcadi, che vi continuarono i loro letterarj esercizj finché egli visse. L'anno 1700, nel mese d'Ottobre, accasossi con Donna Maria Lucrezia Rospigliosi, figliuola del Duca di Zagarolo; ma indi a poco, cioè nel 1704 a' 3 di Gennaio, con universal dispiacere nel più bel fiore dell'età sua finì di vivere in Roma, e fu sepolto nella Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, nella propria sepoltura nella Cappella di San Giacomo, fondata dalla suddetta Lucrezia de' Medici, avendo lasciato dopo di lui una sola figliuola chiamata Donna Caterina Maria Zeffirina, ora moglie del Gran Contestabile Don Fabrizio Colonna”. G. M. CRESCIMBENI 1720, III, pp. 286-7.

b47.

Nelle lettere a seguire padre Sebastiano Resta accenna al suo ruolo nei progetti decorativi che coinvolsero la chiesa della Vallicella in vista del Giubileo del 1700. Ai lati della navata centrale, sopra gli archi di passaggio a quelle laterali, e sulla controfacciata, si sarebbero collocate quindici tele di formato ovale dedicate al tema della salvezza umana grazie all'intervento divino attraverso episodi dell'Antico e Nuovo Testamento. Inizialmente incaricato di distribuire le pitture tra gli artisti che riteneva più degni, il religioso insieme al Superiore Francesco Marchese, aveva pensato di affidare i posti più rilevanti a Carlo Maratti e Giovanni Maria Morandi. Per venire incontro alle esigenze dei due grandi vecchi dell'arte romana, il Resta aveva anche abbandonato l'idea iniziale che le decorazioni fossero a fresco. Dalla sua corrispondenza con un altro pittore in procinto di partecipare al cantiere, Giuseppe Ghezzi, emerge però che questi venne estromesso da qualsiasi partecipazione prima alle commissioni architettoniche e poi anche a quelle pittoriche. Temeva di aver fatto una brutta figura con gli amici con cui si era già impegnato. Il Morandi, forse per solidarietà all'amico, alla fine rinunciò al progetto.

“Avisai bene Vostra Signoria che sospendesse lo studio della Predica. Hieri sera si fece Congregatione; si determinò di fare istorie ad oglio sul disegno del signor Simone, scartati tutti quelli di Mattei, Contini, Fontana, et abiurati li miei da me stesso con l'attestatione del Superiore che doppo disse edificarsi dalla mia renuncia, veramente non erano piaciuti a nissuno. Veramente io m'havevo bisogno, e lo desideravo, ma la metà della cortesia mi bastava; ma l'amore e il fine santo che hebbe il Padre Marchese Superiore a dir così mi portarono più consolatione che disgusto in verità. Le istorie ad oglio si fanno in gratia del signor Maratti e signor Morandi che non ponno lavorar a fresco o su li ponti e bisognerà aspettare che essi eleggano la loro pittura prima di distribuire le altre. Non si parlò in Congregatione di levare a me, né al Superiore la facoltà di distribuire le Pitture, che questo solo credo mi haverebbe punto, et il Padre Superiore mi dice che sebene si tarda per aspettar qualche giorno che Maratti venga ad eleggere il sito che vuole, non però si lascerà muovere da raccomandationi a disdirsi con i pittori da lui e da me eletti, toltine Maratti e Morandi sicché aspettiamo un poco. Le istorie secondo il dettame

del Padre Marchese saranno da una parte del Testamento Vecchio come figure all'incontro del Testamento Nuovo come figurati, il che mi piace [...]". *Lettera di Sebastiano Resta a Giuseppe Ghezzi (17 gennaio 1697)*, in M. DUNN, p. 619.

"Vostra Signoria venga a ringratiar San Filippo et il Padre Superiore del quale è stata la resolutione di dare a Vostra Signoria due istorie di mezzo l'asta della Chiesa, cioè sopra il Pulpito e quella d'incontro, sicome li due sotto la cuppola al signor Morandi, li primi due sopra l'Annunciata et Assunta al signor Giminiani, e queste ultime tre, Porta, Crocifisso e Purificatione al signor Passari, scavalcato da altri pittori lui parenti in altre occasioni [...]". *Lettera di Sebastiano Resta a Giuseppe Ghezzi (n. d.)*, in M. DUNN, p. 620.

"Hieri fuor di casa fui avisato che il Padre Sagrestano va attorno da pittori dal novo Governo eletti a determinarli i quadri et io non ne so niente, né qui dentro ne sento A parlare. Ho ben arguito che il Superiore ha visto una mia nota dell'ultimo stato, con che eravamo rimasti il Padre Marchese et io; ma se la segua non lo so. Ciò ho saputo incidentalmente dal Padre Sagrestano con occasione che m'ha dimandato se havevo disegni di quei rosoni tra quadro e quadro. Se facessero tutti quadri ci sarebbe da contentar meglio. Che si facciamo non lo so. Mi scartarono dall'architettura quasi per sentenza tumultuaria, mi lasciarono positivamente compagno del Superior passato nella pittura, adesso senza dirmi niente affatto hanno disposto loro anco della pittura. Lo desiderai, Dio me l'ha concesso più di quello desideravo, perche non pensavo a questo modo, ma pur questo è per me cosa buona. Ho voluto dire a Vostra Signoria quanto successo perché, se io non ho fortuna di meritare presso a Vostra Signoria, non habbia la disgratia di demeritare. Sento però, che Vostra Signoria ci sia, non per quanto, e che non ci sia il S.r Morando. Gl'huomini pensano a dipingere, Dio pensa a colpire e scolpire. Mi consolò hieri il fachino del Padre Pozzo che mi disse che il Padre Pozzo diceva succedere a me quello succedeva a lui. Le comunità di molti sapienti sono simili. Però qui in questa elettione de' pittori non è fattura del publico, ma di pochi, ed io dico quelle parole sante: *Vos oportet crescere, me autem minui*, e sto per favore della gratia di Dio più contento di loro [...]". *Lettera di Sebastiano Resta a Giuseppe Ghezzi (16 marzo 1697)*, in M. DUNN, p. 620.

"Signore Giuseppe Ghezzi mio Signore,

non si dovrà ammirare se con il presente viglietto si sente mutato il luogo, che mi [illeggibile] Domenica passata, perché essendosi mutati i soggetti tocca a Lei il secondo luogo, non il terzo per procedere secondo l'antianità de gl'accademici, e di tal mutatione n'è stata origine il signor Morandi, ella dunque deve fare il quadro della Manna nel secondo luogo dirimpetto al signor Luiggi Gharzi, che viene il primo nella nave verso la strada sotto l'angolo della cuppola, o meglio dire sopra l'Assunta, quel che io ho potuto fare di più per lei si è, che in caso ci risolvissimo in vece de i coretti di fare alcuni medaglioni, m'habbia ella a far due; incominci dunque a studiare sopra il soggetto della Manna, che poi ci parleremo a bocca. Il prezzo de' i quadri come credo che, ella già sappia sono cinquanta doppie l'uno, questo è quanto, e resto [...]". *Lettera di Andrea Piovani a Giuseppe Ghezzi (n. d.)*, in M. DUNN, p. 621.

b48.

"Le Duc Salviati, qui étoit depuis plusieurs jours, attaqué d'une fièvre maligne, quoy qu'il y eut quelque esperance de guarison, mourut le 3 agé d'environ trente-cinq ans, sans laisser d'enfans males de son mariage avec la fille du Duc de Zagarola Rospigliosi, mais seulement une fille agée de six mois. Ainsi cette branche de la Maison Salviati, qui étoit établie ici depuis plus de deux Siècles, & qui y avoit tenu un rang tres-considerable par sa grandeur & par sa magnificence, est finie en sa Personne. Il a fait un Testament, par lequel il institue son Heritier un des Fils du Marquis Antonino Salviati Gentilhomme de la Chambre du Grand Duc de Toscane & Chef de la Maison Salviati, à condition que lors qu'il sera en age, il épousera la fille unique du Duc, qu'il donnera trois mille écus tous les ans a la Duchesse Douairiere & qu'il aquittera d'autre Legs & pensions viageres porte par le Testament & qui peuvent monter à neuf mille écus, qu'il laissera à la Duchesse Veuve, la

jouissance du Palais magnifique, bâti autrefois par le Cardinal Salviati, & que le Duc avoit considerablement augmenté & embelli. Son corps a été porté sans cerimonie à l'Eglise des Dominicains de la Minerva, où il est demeuré en dépôt jusqu'à ce qu'on fasse les funerailles". Gazette de Lyon (8 janvier 1704), in *Recueil de toutes les gazettes, nouvelles, ordinaires et extraordinaires, et autres relations contenant le récit des choses remarquables advenues tant en ce pays qu'en pays étrangers...* 1704, p. 22.

b49.

<p><i>Ritratto di Baldassarre Odescalchi (1683-1746), marchese Erba</i>, Roma, collezione di Livio Odescalchi</p>	<p>“Altro quadro in tela da tre palmi rappresenta il Ritratto in mezza figura del marchese regente Erba di Buona memoria, originale del Moranti, senza cornice”. <i>Inventario di Livio Odescalchi, duca di Bracciano (1713-4)</i>. E. VILLA 1996, p. 152 n. 15.</p>
---	--

b50.

<p><i>Testa di san Giovanni Battista bambino</i>. Firenze, collezione di Antonio del Rosso</p>	<p>“Una testa d'un san Giovannino. Del Morandi”. Firenze, <i>Inventario di Antonio del Rosso (XVIII sec.)</i>⁸²⁴.</p>
<p><i>Testa del Salvatore</i>. Firenze, collezione di Antonio del Rosso</p>	<p>“Una testa del Salvatore. Del Morandi”. Firenze, <i>Inventario di Antonio del Rosso (XVIII sec.)</i>.</p>

b51.

25 agosto 1659: “Scudi 6.15 per haver cavato di dogana il quadro dell'Ecce Homo del Morandi e due libri per il Gran Principe | scudi 6.15”. BSNP, 280. *Quaderno di spese minute della casa di Firenze (1649-1663)*, c. 87v.

b52.

Testamento di Giovanni Maria Morandi (1708):

“In nomine Domini Amen,
Prepenti publico testamenti instrumento cunctis ubique pateat, et sit notu, quod Anno a Nativitate eiusdem Domini Nostri Jesu Christi millesimo septingentesimo decimo secundo, indictione quinta, die vero duodecima mensis Juliis, Pontificatus ante SS.mi in eode Christo Patris, et Domini Nostri D.ni Clementis divina providentia Papae XI, Anno decimo secundo D.nus Joannes Maria Morandi, filius q. m. Octavij, florentinus mihi que cognitus; sanus Dei gratia mente, sensu, visu, auditu, loquela et intellectu, ac corpore petiit mihi notario sibi restitui eius testamentu alios, et sub die II Februarii 1708 mihi clausus et sigillatus consignatur quod ego cora inscripta restitui omnique successive ideo D.nus Joannes Maria Morandius nolens intestatus decedere, sed cur testamento, ideo consignavit mihi Noto, pontia filia sic plicata, confuta et sigillata in quibus dixit contineri eius testamentus, et ultima voluntate in eis heredes instituisse legata fecisse, et alia disposuisse, quod, et qua valere voluit jure testi nuncupatorio sine scriptis, et si tali jure non valeret valere voluit jure codicillorum, vel donationis causa mortis, aut alterius cuiuscumque voluntatis, et dispositionis, omnique cassans, et annullans quodcumque aliud testamentu ipsu hactenus factus, cui quibusvis verbis, et clausulis derogatoriis, et derogationarus derogatoriis: volens hoc testamentus ceteris aliis preferri et prevaleri; et quia cupit quod eius voluntas donec vixerit maneat secreta ideo volens quod prepos

⁸²⁴ Il documento è tratto dal Getty Provenance database.

testamentus sic clausus, et sigillatus penes me custodiatur, secuto ante eius obitu debet mihi notario facultate illud aperiendi et publicandi ad instantia cuiuscumque persona in eo interesse habere pretenderetis sine decreto alicuius iudicis vel alia solemnitate que de jure esset adhibenda non solus, sed et omnis super quibus Actus Romae in edibus R.R. P.P. Congregationis Oratorij S. Maria in Vallicella et in mansionibus Ad. R. D. Galgani de Arcangelis patibus ibidem D. Jo. Batta Civello quondam Jacobi januens Disces. P. Dominico Maria Lenaversio quondam Bernardini Romano Joanne Bensio quondam Blalij Romano, Philippo Baccellerio quondam Joannis Batta com. Digio. Petro Chomato, quondam Balthaxris de civitate montis regalis in pede montiu, et Jo. Stegliano Bertoria quondam Joannis Batta Sanomen. Testibus ad p.ts vocatis habitis specialiter atque rogatis qui sese subscripserunt p. infra vidi: Io, Gio. Batta Cirelli, fui parte alla suddetta consegna mano propria; Io, Domenico Malunaversio, fui presente; Io, Felice Mercuriali, fui presente alla suddetta consegna mano propria; Io, Filippo Baccelleri, fui presente a quanto di sopra si contiene; Io, Giovanni Benzi, fui presente a quanto sopra mano propria; Io, Giovanni Stefano Bertori, fui presente a quanto sopra di contiene mano propria.

Item qualiter anno 1712 indictione decima die vero 10 mensis Februarii Pontificatus qui supra anno decimo ex Dominus Filippis Filisbonus, filius quondam jovis Antonij Romanus, asserens hodie circa meridie ex hac ad meliora vita migrasse D. Joannes Maria Morandus, et habita ipse D. Philippus cumdis D. Jo. Maria Morandus usque, sub die 12 Julij 1712 suis ultimus testamentus clausus, et sigillatus mihi notario consegnasse aperien post eius obitus ad instantia cuiusuis [...] in eo interesse habere pretenditis, ideo ad effectus exequendi voluntate eiusdam, etiam circa simulatione missarumque celebratione, et ad omne alius bonus fine et effectum petiit, et instetit penes me Not. ut d. testus aperire, et publicare velle omnique quo circa ego Notarius Publicus infrascriptus stante obitu d. D. Joannes Morandi qui ego notarius vidi, et recognovi, ac etiam testes infrascripti viderunt, et bene ut affirmant recognoverunt mortuus jacente super quada tabula in prima mansione primi appartamenti domus suae habitationis positae in Roma in via Lungaria, ac etiam stante petitione, et instantia a d. D.no Philippo, ut supra facta utendo facultate in Congregatione d. Testi adq. Jo. Maria Morandus mihi attributa illud aperiendi secuta eius morte ad instantia cuiuscumque persona in eo interesse habere putantis absque decreto sine licentia alicuius iudicis prefatus testu ut supra mihi consignatu adhuc existens clausus, et sigillatus, illesus, et nullibi vitatus, quod mecum apporta vera, pala, et publica ex libris, et ostendi cora infrascriptis testibus aliisque qua plurimis p.sonis ibi adstantibus, et deinde aperui, altaque, et intelligibili voce perlegi et publicavi, et hic perpetuo conservandi originaliter allegavi ben. Leg. videlicet.

Al Nome di Dio Amen,

Io infrascritto, per la grazia di Dio sano di mente e di corpo, benché avanzato negl'anni volendo disporre per tempo della mia robba, ho deliberato di fare il proferire mio testamento nuncupativo che dalla legge civile vien detto senza scritti, benché chiuso e sigillato siccome fò, et ordino nel modo e forma che segue, cioè: In primo luogo professo di voler morire qual sempre vissi Cattolico Romano, acciò l'anima mia separatasi dal corpo ritorni sicuramente al suo creatore e salvatore, quale supplico umilmente per sua infinita bontà a volerli perdonare ogni colpa commessa et applicarli i meriti della Sua Santissima passione e morte, supplicando la Beatissima Vergine Maria sua madre, san Giovanni Battista e san Filippo Neri, particolari Avvocati, e protettori col mio Angelo custode, ad intercedere per la mia salute eterna appresso sua Divina Maestà. Desidero e voglio parimente che il mio corpo trasportato col numero di 30 Sacerdoti e numero 50 fratelli della Venerabile confraternita di San Giovanni Alla chiesa di San Giovanni della Nazione fiorentina sia ivi esposto con torce numero 12, e che siano celebrate, presente il cadavere, messe numero cento in detta Chiesa, et altre dugento, cioè cento nella chiesa de' Padri Cappuccini e l'altre cento nella chiesa de' Padri riformati a San Francesco a Ripa per l'anima mia e, fatte le solite esequie, sia sepolto in detta chiesa Nazionale. Lascio per ragion di legato, e per una sol volta all'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Duca Antonio Maria Salviati un quadro che in tempo della mia morte si ritroverà segnato con il nome di Sua Eccellenza, et altro quadro a monsignor Illustrissimo Salviati, suo fratello, che parimente ritroverà segnato per

sua Signoria Illustrissima, et inoltre altro quadro all'Eccellentissima Signora principessa Salviati, unica figlia dalla chiara memoria del Duca Antonio Maria Salviati, similmente ritroverà segnato per detta Eccellentissima Signora Principessa, supplicando l'Eccellenza loro di degnarsi di gradire questa dimostrazione in segno delle mie infinite obbligazioni verso l'Eccellenza loro et Eccellentissima casa. Item lascio, dichiaro e voglio che dopo la mia morte le due porzioni che a me si devono della casa posta nella strada detta Palazzuolo nella città di Firenze decadino subito a favore di due della famiglia Morandi che averanno più fondate ragioni sopra detta casa, cioè una porzione per ciascuno. Item lascio tanti luoghi di monte esistenti in Roma, camerali e non vacabili, a me spettanti quanti renderanno l'annuo frutto di scudi 36 in per la fondazione a farsi speditamente dopo la mia morte dagl'infrascritti miei Signori Esecutori testamentarii, et [...] d'una cappellina perpetua nella Chiesa delli molto Reverendi Padri di San Firenze, cioè della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo nella città di Fiorenza, mia patria, siccome quando facci bisogno, io adesso per allora fondo, eretto et istituisco col peso d'una messa quotidiana in perpetuo da celebrarsi in detta chiesa da proprio Cappellano, che sarà nominato da quello a cui spetterà di fare la nomina come appresso dirò, con applicarsi il sacrificio per l'anima mia e, secondo la mia intenzione volendo et intendendo che detta Cappellina mai in alcun tempo possa fondarsi né erigersi, né intendersi eretta a titolo di Cappellina Ecclesiastica a beneficio Ecclesiastico o collettivo; né sopra di esso acquistato né n'acquisti alcun jus alla dataria Apostolica, ma si debba essere e considerarsi sempre et in perpetuo mero legato, et Opere più per la detta Celebrazione di messa quotidiana da farsi in perpetuo in detta Chiesa al Cappellano, quale dovrà essere attualmente Sacerdote a celebrare da sé stesso, e non per mezzo d'altro sacerdote, detto annuo frutto di scudi 36 dalli detti luoghi di monti dovrà servire per l'elemosina dal detto Cappellano che sarà nominato pro tempore e celebrerà detta Messa, dichiarandosi che estinguendosi od estraendosi gli Suddetti luoghi di monte il prezzo de' medesimi intendo debba essere rivestito in altri luoghi di monte Camerali e non vacabili per l'effetto suddetto, e tante volte che verrà il caso di detta estinzione, o estrazione la nomina di detto Cappellano pro tempore voglio che spetti, e debba spettare liberamente al predetto Eccellentissimo Signore Duca Anton Maria Salviati, mio particolarissimo Signore e Padrone, finché il Signore Iddio conserverà al mondo, e dopo di esso il detto Monsignor Illustrissimo Salviati, suo fratello, sua vita durante e successivamente alla propria famiglia e discendenti di detto Eccellentissimo Signore Duca Salviati in perpetuo, e questa mancando voglio che detta nomina si devolva alla Congregazione di San Firenze, mia erede. E perché il mio desiderio sarebbe che la prima nomina che detto Eccellentissimo Duca farà di detto Cappellano cadesse nella persona del Signore Don Gaetano Maria della mia casa Morandi raccomandatomi dal predetto Monsignore Illustrissimo Salviati suo fratello. Pertanto prego l'Eccellenza Sua a compiacersi di eleggere e nominare per primo cappellano con il peso sudetto il medesimo Signore Don Gaetano Morandi, e far continuare finché questo viverà, et in caso di premorenza del medesimo, o altro caso di mancanza del medesimo, lo prego a nominare altro di detta casa Morandi, che Sua Eccellenza e monsignore Illustrissimo Salviati, suo fratello, stimeranno più idoneo e capace detta nomina, e successivamente essendoci altri di detta Casa Morandi prego l'Eccellenze loro ed altri della loro Eccellentissima casa, che succederà nell'jus di detta nomina, a eleggere e nominare nell'jus sudetto quelli di detta casa, sempre però il più idoneo e capace ad elezione, ad arbitrio di quello a cui spetterà tal nomina, con preferire però sempre quello di detta Casa Morandi agl'estranei, e con dichiarazione ancora che rispetto al cappellano estraneo voglio che sia amovibile, con causa e senza causa di quello al quale spetterà fare la nomina, ma non già di quelli di Casa Morandi, quali voglio et intendo, che non possano esser rimossi ma debbano, dopo fatta la nomina in loro persona, continuare vita durante, e non altrimenti. Di tutti poi e singoli altri miei beni stabili, mobili, crediti, ragioni, azioni, luoghi di monti, denari, argenti e nomi de' Debitori in qual si sia luogo posti et esistenti, presenti e futuri, dichiaro, fò, nomino, et istituisco mia erede universale la detta Venerabile Congregazione dell'Oratorio di san Firenze nella detta città di Firenze con gl'infrascritti obblighi, o condizioni, cioè che dopo la mia morte si debbano vendere tutti i miei mobili, argenti, quadri et ogni altro esistente che si troverà in mia casa, et il prezzo che se ne caverà reinvestire in tanti luoghi di monte camerali, e non vacabili, il frutto de' quelli, siccome ancora degl'altri luoghi di monte che si troveranno nella mia eredità dedottane però quelli che si richiederanno per l'anno

perpetuo assegnamento e frutto di scudi 36 della sudetta Cappellina, dovrà servire per maritare o monacare l'Oneste di Casa Morandi fiorentine ed esistenti in Fiorenza, che derivano da ascendenti e laterali della mia famiglia, sino al decimo grado, a sussidio di ciascuna delle quelle fanciulle voglio che sia ed esser debba di scudi 100 moneta fiorentina. Che la medesime fanciulle non debbino aver meno d'anni 15, né più d'anni 22 e per non dar luogo agl'impegni o raccomandazioni voglio che debbano essere imbussolate tutte le concorrenti ed estratte a sorte nel giorno della Santissima Annunziata dalla Congregazione de' Padri dell'Oratorio di San Firenze, consegnandoli la cedola del pagamento di detto sussidio quando presenteranno la fede dello sposalizio seguito o della professione fatta nel monastero; che passato l'anno 22 senza essersi maritata o monacata decadino subito dalla dote per doversi quella conferire ad altra di mia famiglia nel modo e tempo sopradetto; se però non si dasse qualche caso compassionevole che meritassero maggior dilazione di tempo ad arbitrio delli Sopradetti Padri dell'Oratorio, da me come sopra erede istituito, al quale erede proibisco ogni deduzione e detrazione di [...] che si potesse de jure competere, item, che mancando qualche poca somma a compire tutte le doti che dovranno distribuire come s'è detto, voglio nondimeno et intendo che debba darsi quella dote, per che avanti che prevenga il tempo di poterla godere, con il frutto di mano in mano va crescendo si potrà compire la somma di scudi 100, e se fosse minore il numero delle concorrenti alle doti da distribuirsi, voglio che si debba depositare il soprapìù nel Sacro Monte di Pietà di Roma ad effetto di comprare altri luoghi di monti il frutto de' quali dovrà servire per altre doti come sopra; item dichiaro che mancando affatto la sopradetta famiglia Morandi che non vi fossero più fanciulle per le sopradette doti, allora, et in tal caso voglio che si debbano fare due parti di tutta la mia eredità, una delle quali voglio che resti libera da ogni [...] alla detta Venerabile Congregazione dell'Oratorio di San Firenze, erede da me istituita, e l'altra parte voglio che debba servire, cioè il frutto della medesimo per maritare o monacare tante oneste povere fanciulle della città di Firenze, nel modo, tempo et in tutte le condizioni da me richieste e dichiarate per quelle della famiglia Morandi, eccettuandone solamente la qualità del sussidio dotale, quale non voglio che debba essere di scudi 100 per ciascheduna Zitella, a volta, come ho detto dalle dette Zitelle Morandi, ma voglio et intendo che debba essere solamente di scudi 20 detta moneta fiorentina per ciascuna Zitella povera da darsi detto sussidio di scudi 20 dalli detti Reverendi Padri di detta Congregazione, erede della sudetta nella maniera detta di sopra dell'altre zittelle Morandi; item dichiaro e voglio che tutte le doti recadute per non avere adempito il maritaggio o monacazione sino all'età di 22 anni compiti, et ancora per causa di morte, debbano conferirsi ad altre simili fanciulle, povere oneste della città di Firenze ad altre povere ed oneste fanciulle della medesima città (cioè quelle della famiglia Morandi ad altre di detta famiglia e quelle delle fanciulle) ogni anno nel giorno della Santissima Annunziata ancorchè succedesse rispetto ad una medesima dote; Item voglio e dichiaro che dell'annuo frutto come sopra destinato per dette doti si debbano cavare ogni anno scudi 25 moneta per annuo legato che faccio alla Sagrestia del Sopradetto Oratorio di San Firenze a titolo di gratitudine per incomodo che averanno quei Reverendi Padri nell'amministrazione, attenzione e distribuzione delle doti, oppure per spendergli per gl'Oratorj della quaresima ad arbitrio di detti Reverendi Padri, il quale annuo legato di scudi 25 dovrà cessare subito che i detti Reverendi Padri avranno conseguita la metà di detta eredità libera come sopra; Item dichiaro e desidero che, fatta la distribuzione o estrazione di tutte le sopradette doti nella Congregazione de' Reverendi Padri dell'Oratorio possino il Padre Preposito pro tempore con i soli quattro deputati spedire le cedole del pagamento da farsi, e rispettivamente della consegna de' frutti delle doti rinvestite con il solito sigillo della Congregazione, ne qual modo debbano aver forza e valore senza alcuna contradizione. Dichiaro ancora che se mai si riducesse considerabilmente il frutto dei detti luoghi di monti Camerali, e non vacabili, o che quelli s'estinguessero affatto, debba essere in arbitrio del Signori esecutori testamentari et ancora amministratori di vendere tutti i luoghi di monti, ed il prezzo impiegarlo interamente in compra di beni stabili fruttiferi nel territorio di Fiorenze, il quale si dovrà impiegare in tante doti come s'è detto di sopra, e nel modo isteso di detti frutti di detti monti. Esecutori testamentari perpetui di tutta la mia eredità, et ancora amministratori lascio, nomino e dichiaro il detto Eccellentissimo Signore Duca don Antonio Salviati e Monsignore Illustrissimo Salviati, suo fratello et i molto Reverendi Padri suddetti della venerabile congregazione dell'Oratorio di San

Firenze con ogni facoltà necessaria et opportuna; Assistenti, poi, agl'interessi di detta mia eredità, come informatissimi de' medesimi interessi faccio e deuto signore Filippo Filisboni e Pietro Nelli, miei cari amici, confidenti ed affezionati a detti miei interessi pregandogli dare ogni assistenza che si richiederà, tanto per la sudetta vendita degl'argenti ed altre robe, che per ogni altra cosa che potrà occorrere per causa di detti miei interessi. Item dichiaro e voglio che ritrovandosi in tempo della mia morte denaro contante appresso di me, detratte prima quelle spese necessarie dall'infermità, celebrazione di messe funerarie ed altro che occorreà, debba impiegarsi nella compra di tanti luoghi di monti camerati non vacabili per dote e fondo della detta Cappellina, ed in luogo di quelli da me come sopra lasciati per la medesima Cappellina e, caso che il detto denaro non arrivasse al compimento di tutti i luoghi de' monti per il detto annuo frutto di scudi 36, voglio che il supplemento debba prendersi dalli Sopraddetti da me espressi e lasciati, e il frutto dovrà servire per l'elemosina della detta Messa quotidiana come sopra. Dichiaro, inoltre, che venendo a diminuirsi gli frutti di detti luoghi di monti in modo che non arrivassero più alla detta somma di scudi 36 annui, voglio in detto caso che la mia eredità debba supplire con altri luoghi di monti a tutta quell'annua somma che potesse per qualunque causa mancare, e ciò ogni volta che bisognerà, talmente che l'elemosina per detta Messa quotidiana sia e debba essere sempre in perpetuo d'annui scudi 36, e non meno. Dichiaro che se detti Reverendi Padri della Congregazione sudetta dell'Oratorio di San Firenze per giusto motivo non volessero accettare questa mia eredità nel modo e forma da me come sopra spiegata e voluta non altrimenti, oppure accettandola non fosse adempito il mio desiderio e la mia volontà come sopra, in tal caso istituisco e sostituisco in ogni miglior modo e forma la Congregazione de' Buonomini detti di San Martino di Firenze, e non volendo anco questi istituisco e sostituisco li molto Reverendi Padri della Santissima Annunziata di Firenze, tutti però con le medesime condizioni, obblighi ed utilità da me spiegate, e richieste da Reverendi Padri dell'Oratorio di San Firenze. E questo dico essere e voglio che sia il mio ultimo testamento, e l'ultima volontà, quale voglio debba valere per ragione di testamento nuncupativo senza scritti ancorchè chiuso e sigillato, e se per tal ragione non valesse, voglio che debba valere per ragione codicillo e donazione causa mortis, o altra ultima disposizione in ogni miglior modo cassando ed annullando ogni altro testamento da me fatto in qualsivoglia tempo e modo, e con qualsisia parole, clausule derogatorie o derogatori delle derogatorie, volendo io che solamente il presente testamento abbia il suo effetto e sia preferito ad ogni altro, e che nessuno possa mai alterarsi per qualsivoglia causa o pretesto, benché apparisse più utile e necessario, e chi tentasse di mutarlo decada ipso facto senz'altro decreto di giudice alla Congregazione de' Buonomini di Firenze, mia patria, con tutti i pesi ed obblighi, e guadagni, e condizioni da me espresse di sopra, essendo questo il mio desiderio e volontà, e non altrimenti, ed in fede di tutto fatto da me scrivere da persona a me confidente, e da me letto, e riletto, affermo e sottoscrivo di mia propria mano.

In Roma, questo dì 22 febbraio 1702, Dichiaro che il quadro lasciato al Signore Duca Salviati è il *Transito della Madonna*, di sette palmi larghezza e cinque d'altezza incirca, e quello di Monsignore Salviati, suo fratello è un *San Francesco di Sales in atto di predicare*, in tela simile al sopradetto di larghezza e di altezza. Io, Giovanni Maria Morandi testo, lego e raffermo quanto sopra mano propria". ASF, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 136. San Firenze, casa di preti filippini, ff. 1-18.

b53.

29 dicembre 1715: Codicilli Ioannis Maria Morandi. In mei consensus D. Ioannes Maria Morandi filij bo. Me. Octavij florentinus, sano di mente intelletto, aggiunge d'obbligo al suo testamento che detta nel termine di otto giorni la solita messa solenne nell'altare di San Giuseppe nella Chiesa della Rotonda / Il Codicillando lascia per ragione di legato alli R. R. P. P. dell'Oratorio di San Filippo in Firenze un quadro grande da altare che rappresenta la Flagellazione del Santissimo Salvatore per la loro Chiesa / lascia per ragione di legato al signor Filippo Filisboni suo caro amico per una sola volta scudi cento di moneta romana, anche un quadro con cornice rappresentante Scipione, che dice di essere di Paolo Veronese, senza ricevuta per amicizia fra di loro, senza ricompensa ricevuta dal medesimo / Ordina e comanda che subito seguita la sua morte, debbano mettersi a parte tutti li suoi disegni della pittura a' riserva delle stampe e di questi se ne debbano fare cinque parti

uguali per mezzo di un perito da eleggersi ad arbitrio del signor Filippo Filisboni e quelle debbano retribuirsi da detto signor Filippo Filisboni, la prima parte al signor Pietro Nelli pittore, la seconda al signor Pietro Argenvillier, la terza al signor Deodato Vicinelli, la quarta al signor Francesco di Lieto, suoi carissimi discepoli, li quali li lascia per legato. La quinta parte alli giovani che presentemente si trovano nel suo studio, che sono il signor Giovanni Malatesta, il signor Leonardo Siccardi, il signor Donato Domenico dal Finale et il signor Enrico Regnan Maltese per titolo di legato. Il codicillante ordina che lo stesso testatore signor Filisboni debba a' beneficio della sua eredità tutte le stampe, mobili, quadri e ogni altra cosa della sua casa. Lascia per legato a Giovanni Malatesta un quadro rappresentante la Coronatione di Spine del Santissimo Salvatore e scudi 25 di moneta per una sola volta. Lascia a Felice Caldaroini, sua serva, scudi 25 per una sola volta. Lascia al signor Pietro Nelli pittore una trabona. Lascia al Sig. Canonico Spagna, suo amico, un quadro rappresentante San Ranieri opera dello stesso codicillante. Lascia scudi 30 alla Sagrestia di San Giovanni de' Fiorentini / Io sottoscritto Ioannes Maria Morandi / Actum Rome habitationi Testatory via Lungaria / Testimoni D. Carlo Antonio Curto fil. q. m. Petri Mediolanen. D. Io. Costa fil. q. m. romano D. Michele Campione fil. Sig. Io. romano D. Paolo Ceri fil. q. m. Hieronim Messanen. D. Andrea Capparano fil. Domenico de Civitate Reali Reatino / notaio Cesare de Parchettis". ASR, Testamenti, uff. 30, Notai Capit., uff. 10, f. 4590, in F. PETRUCCI 2008, III, p. 420.

18 febbraio 1717: "Aperitio Testamento / testamenti q. m. Ioannis Maria Morandi 1717 18 februarij (a lato 1717 11 marzo). Un Appartamento posito in Roma, via Lungaria / Philippus Filisbonius filius q. m. Ioannis Antonij romanus [...] vuole essere sepolto nella chiesa di San Giovanni della Nazione Fiorentina [...] Lascio per ragione de' legato all'Illustrissimo et Eccellentissimo Antonino Maria Salviati un quadro che in tempo della mia morte si sopravverà segnato col nome di Sua Eccellenza, et altro quadro a Monsignor Illustrissimo Salviati, suo fratello, che parimenti si troverà segnato SS.mi Ill.mi et altro quadro all'Eccellentissima Signora Principessa Salviati, unica figlia della chiara memoria del signor duca Antonio Maria Salviati, che similmente si ritrova segnato per Eccellentissima Signora Principessa supplicando Eccellenze Loro a degnarsi di gradire questa dimostrazione in segno delle mie infinite obligationi verso Eccllentissima Loro Casa [...] Tutti li lasciti di Firenze case, luoghi di monte, camerali etc. assistenti della mia universa eredità, come informatissimi de' medesimi interessi pregandoli ogni assistenza vendita di argenti e altra robba i miei cari amici signori Filippo Filisbonij e Pietro Nelli. Dichiaro che il quadro lasciato per legato al signor Duca Salviati è il Transito della Madonna, in tela di sette palmi di larghezza e cinque di altezza in circa, e quello di monsignor Salviati, suo fratello è un San Francesco di Sales, un altro di giudicare in tela simile altro sopradetto di larghezza e altezza [...] Io. Maria Morandi testo legato affermo quanto sopra, mano propria, 11 marzo 1717 in Roma, L. Antonellus, archivista notaio Salvatore Paparatus". ASR, Notai A.C., vol. 5149, f 265r, in F. PETRUCCI 2008, III, pp. 420-1.

b54.

Inventario dei beni di Giovanni Maria Morandi

"Inventario di tutti e singole proprietà degli eredi del defunto Giovanni Maria Morandi, conservate all'interno della sua casa posta in via della Lungara, fatto dal suo esecutore testamentario Filippo Filisboni, secondo il codicillo, rogato per gli atti del Parchetti, notaio capitolino, il 29 dicembre 1715.

- Un quadro in tela da sette e cinque [palmi] in circa, cornice liscia dorata, rappresentante il *Transito della Madonna*, opera del signor Morandi, lasciato per legato dall'Eccellentissimo signor duca Antonio Maria Salviati;
- Altro quadro in tela d'imperatore con cornice liscia dorata, rappresentante la *Predica di san Francesco di Sales*, lasciato per legato all'illustrissimo e reverendissimo signor Alemanno Salviati, opera di detto [Morandi];

- Altro quadro in rame in circa palmi tre, con cornice intagliata e dorata, rappresentante una *Meditazione del Signore fatta dall'Angeli*, opera del medesimo, lasciata per legato all'eccellentissima signora donna Caterina Maria Zeffirina Salviati;

1. Un ritratto in tela di tre palmi con cornice dorata della santa memoria di *Clemente Nono*;
2. Un quadro in tela d'imperatore rappresentante la *Navicella di san Pietro*, copia di Lanfranco, Cornice noce e oro;
3. *Un ritratto del signor cardinal Cibo*, tela da tre palmi;
4. Un quadretto in tela da testa rappresentante la *Madonna e san Gaetano*, senza cornice;
5. *Un paese*, tela d'imperatore anzi di quattro palmi, di Vandercuper [Adriaen van der Kabel], cornice noce e oro;
6. Altro simile al sudetto del medesimo Autore;
7. Un *Cristo in Croce* da mezza testa, sbozzo;
8. Un quadro, tela da testa, con cornice dorata di Livio Meus fiorentino;
9. *Un ritratto d'Alessandro Settimo*, con cornice di legno intagliata;
10. Un quadro da testa, in cornice liscia bianca, rappresentante un *Christo morto*;
11. Altro quadro, tela di tre palmi, rappresentante la *Madonna*, copia del Correggio;
12. Un quadro rappresentante *un paese*, senza cornice tela da testa;
13. Un ritratto in tela di tre palmi d'una *signora di casa d'Austria*;
14. *Un ritratto di Clemente Undecimo*;
15. Altro Ritratto non finito d'una *dama di casa d'Austria*;
16. Altro Ritratto di *Leopoldo Imperatore*, con cornice dorata;
17. Un *Paesino*, in tela di mezza testa di Vandergabl [Adriaen van der Kabel], con cornice noce e oro;
18. Altro simile di Bartolomeo [Breenbergh];
19. Altro *Paese* in tela da testa, senza cornice;
20. Un *paese* in tela da tre palmi, cornice noce e oro;
21. Un *paese* in bislongo cornice noce e oro, copia;
22. Un *paese* a guazzo, tela d'imperatore, copia di Pusino;
23. Altro simile al Sudetto;
24. Un *Ritratto d'Innocenzo Duodecimo*, con cornice dorata;
25. Un *paese* in tela da testa, maniera del Mola con cornice dorata bianca intagliata;
26. Un quadro con *una Testa*, cornice bianca intagliata;
27. Una *Baccantina*, tela da mezza testa, copia del signor Morandi, con cornice bianca intagliata;
28. Una *Prospettiva* in tela di tre palmi;
29. Altra in tela da quattro palmi;
30. Un quadro rappresentante *Cefalo e Aurora*, sbozzo del signor Morandi;
31. Un quadro da sette e cinque, copia della *Meditazione* del signor Morandi;
32. Una copia del Correggio, in tela di tre palmi in circa, rappresentante la *Madonna e altri Santi*;
33. Una *Madonna* in tela da testa, copia;
34. Un quadro rappresentante [un'] *Armatura di ferro*;
35. Un *Ritratto d'Alessandro Ottavo*, con cornice dorata;
36. Un paese, tela di tre palmi, di Bartolomeo [Breenbergh], con cornice noce e oro;
37. Altro simile dell'istesso Autore;
38. Altro *Paese* del medesimo, con cornice dorata;
39. Altro simile dell'istesso Autore;

40. Un *Paese*, tela da testa, con cornice noce e oro;
41. Altro simile al Sudetto;
42. Un quadro da sette e cinque [palmi], copia del *Transito della Madonna* del signor Morandi;
43. Un *Ritratto del signor duca Antonio Maria Salviati*, del medesimo;
44. Un quadro rappresentante *San Pietro Martire*, copia di Tiziano, con cornice stretta, intagliata [e] dorata;
45. Una copia di Tiziano, rappresentante un *Tedesco che ammazza la moglie*, con cornice liscia [e] dorata;
46. Un quadro di cinque palmi in circa, rappresentante un *Baccanario*, copia di Tiziano, con cornice intagliata e dorata;
47. Un *Paese* di mezza testa piccola, con cornice noce e oro;
48. Altro simile al Sudetto;
49. Un *Ritratto del signor cardinale del Medici*, senza cornice;
50. Altro *Ritratto d'un cardinale*, con cornice noce e oro;
51. Un *paesino* di mezza testa, maniera del Mola, senza cornice;
52. Un quadretto di mezza testa, copia di Guido, rappresentante la *Madonna, San Francesco, e Santa Caterina*;
53. Un *Paesino* a guazzo, bislongo, con cornice di legno;
54. Altro simile al sudetto;
55. Un quadro in tela da testa, rappresentante *San Giovanni al deserto*, copia di Tiziano;
56. Altro quadro in tela da testa, rappresentate San Francesco e Sant'Antonio, sbozzo del signor Morandi, cornice noce e oro;
57. Un quadretto copia del *Galimete* di Tiziano, cornice noce e oro;
58. Altro bislongo, rappresentante *un paese*, cornice simile alla sudetta;
59. Una *Santa Appollonia*, in tela di mezza testa piccola, copia del signor Morandi, con cornice intagliata et indorata;
60. Altro rappresentante una *Santa Catterina*, con cornice come sopra;
61. Un *paese* a guazzo, in tela di quattro palmi;
62. Una *paese* in tela da testa, di Valdergabl [Adriaen van der Kabel], con cornice noce e oro, intagliata;
63. Un quadro in tela da testa in circa, rappresentante la *Sammaritana*, copia ritocca dal signor Morandi, con cornice dorata intagliata;
64. Altro dell'istessa grandezza, rappresentante le *tre Marie al sepolcro*, copia ritocca come sopra;
65. Un quadro in tela da testa, copia del Tintoretto, con cornice liscia indorata, rappresentante un *Angelo*;
66. Altro simile in tutto al sudetto;
67. Un quadro in tela da quattro palmi, rappresentante un *Nariso* di Francesco Giovane, con cornice liscia dorata;
68. Un *paesino* d'un palmo circa, con cornice liscia dorata del Signor Morandi;
69. Altro simile in tutto al sudetto;
70. Un quadretto da mezza testa, copia d'Annibale Caracci, rappresentante la *Madonna col bambino*, cornice noce nero e oro;
71. Un quadretto di mezzo palmo, rappresentante un *Ritratto*, che diceva il Signor Morandi essere di Caracci;
72. Un quadretto rappresentante un *Paesino*, con cornice liscia dorata;
73. Un *Paese* in tela di tre palmi, con cornice dorata;
74. Un quadro da testa, rappresentante una *Testa*, con cornice dorata;
75. Un quadro tela da testa fuor di misura, copia del signor Morandi, rappresentante la *Madonna, San Francesco e Santa Caterina*;
76. Un quadro in tela da mezza testa, rappresentante il *Riposo d'Egitto*, con cornice dorata, opera del Morandi;
77. Un quadro di tela di tre palmi, rappresentante la *Partenza di Christo dalla Madre con diversi Angeli*, opera del medesimo, cornice indorata e intagliata;

78. Un quadro da testa bislungo, rappresentante lo *Sposalizio della Madonna*, ritocco dal signor Morandi;
79. Un quadro simile, rappresentante la *Venuta dello Spirito Santo*, copia del signor Morandi;
80. Un tondino rappresentante un *Paesino*;
81. Cinque pezzi di quadri, che tutti insieme formarono la *Cena*, copia di Paolo Veronese;
82. Una *Madonna*, copia di Guido, tela da quattro palmi, con cornice bianca;
83. Un quadro in tela da testa, rappresentante *Dalila*, mezza figura, cornice nera e oro;
84. Un quadro di sei palmi, senza cornice, rappresentante la *Coronazione di Spine*, lasciato per legato al signor Giovanni Malatesta;
85. Un quadro di quattro palmi in circa, con diverse figure, copia del Tintoretto;
86. Un quadro di palmi sei bislungo, rappresentante la *Peste*, copia dal Tintoretto, con cornice noce e oro;
87. Altro simile in tutto al sudetto;
88. Un quadro di noce palmi in circa, rappresentante una *Santa Margherita*, copia del Caracci, cornice liscia dorata;
89. Quadro da mezza testa, rappresentante una *Madonna*, copia del Correggio, cornice nera e oro;
90. Altro simile, copia d'Annibale, rappresentante la *Madonna e San Francesco*, cornice simile alla sudetta;
91. Un quadro da mezza testa, rappresentante un *Christo in croce*, copia di Lanfranco;
92. Altro di simile grandezza, copia di Guido, rappresentante una *Madonna con altri Santi*;
93. Un *ritratto del padre Mariano Sozzini*;
94. Un quadro da testa, copia del Rubens, rappresentante la *Madonna con altri Santi*;
95. Un quadretto d'un palmo con regolo dorato, con figurine, copia di Rubens;
96. Un *Christo* di tre palmi, con gloria sopra, opera del signor Morandi, cornice noce e oro;
97. Altro quadretto d'un palmo, copia del Rubens;
98. Altro quadro in tela di quattro palmi, rappresentante la *Madonna, San Gregorio e San Giovanni Battista*, copia del Correggio;
99. Altro da mezza testa, copia d'Annibale, rappresentante la *Madonna e San Francesco*;
100. Un quadro in ovato, rappresentante *Sant'Agata* in mezza figura, copia del signor Morandi;
101. Altro di quattro palmi in circa, rappresentante la *Madonna e Santa Cattarina*, copia del Correggio;
102. Un quadretto d'un palmo, rappresentante un *Paesino*, cornice nera e oro;
103. Altro di mezza testa piccolo, rappresentante altro *Paesino*, con cornice dorata;
104. Altro di tre palmi, copia di Tiziano, rappresentante la *Madonna e altri Santi*;
105. Altro da testa, rappresentante la *Madonna con il Putto e San Giovanni*, copia di Tiziano;
106. Altro rappresentante un *Christo* in mezza figura, copia del Bronzino, cornice nera filetto d'oro;
107. Altro di tre palmi, rappresentante San Francesco Benizzi in estasi, copia del signor Morandi;
108. Altro simile, rappresentante *Domine quo vadis*, copia d'Annibale;
109. Un quadro tela da testa, copia di Guido;
110. Altro di tre palmi, rappresentante la *Samaritana*, copia del Caracci;
111. Altro tela da testa, copia del signor Morandi, rappresentante il *Riposo d'Egitto*;
112. Altro in tela da mezza testa, rappresentante *San Francesco*, copia del Caracci;
113. Altro in tela da mezza testa, rappresentante l'*Adorazione de Magi*, grande copia di Paolo Veronese, cornice nera e oro;
114. Un quadretto di mezza testa, rappresentante un *ritratto di Dama*;
115. Altro simile d'un *Christo in croce con la Madalena in piedi*;
116. Una tela di un palmo, con un sbozzo d'una *Madonna*;
117. Altro da mezza testa più grande, rappresentante un *Ecce Homo*;
118. Un altro simile sbozzo del signor Morandi, rappresentante una *Madonna con Putto che dorme*;

119. Altro rappresentante *San Pietro del cantaro* [d'Alcantara] *colla Croce*, sbozzo del signor Morandi;
120. Altro simile, con mezza figura di donna non finita;
121. Altro da testa, rappresentante un *San Francesco*, copia del Civoli;
122. Altro rappresentante la *Santissima Concezzione*, non finito;
123. Altro da testa, rappresentante *San Francesco* e *Sant'Antonio*, sbozzo del signor Morandi;
124. Altro rappresentante *Santa Catterina* in mezza figura;
125. Altro rappresentante la *Flagellazione di Christo*, in tela di tre palmi;
126. Altro in tela di tre palmi, copia dell'Albani, rappresentante il *Battesimo di San Giovanni*;
127. Altro simile rappresentante la *Madonna, San Gioseppe e Sant'Anna*, copia del Signor Morandi;
128. Altro quadro rappresentante *due figure con un Angelo* di Pietro da Cortona;
129. Una tela senza telaio, rappresentante l'*Europa*, sbozzetto del Signor Morandi;
130. Altro rappresentante la *Venuta dello Spirito Santo*;
131. Altro in tela da testa d'un *Ritratto non finito*;
132. Una tela da testa con un *Ritratto d'un vecchio*, non finito del Signor Morandi;
133. Altro simile al sudetto del medesimo;
134. Un quadretto d'un palmo, rappresentante il *Bacio di Giuda*, copia di Guido;
135. Altro piccolo *Christo in mezza figura che riceve sei monete*, copia di Tiziano;
136. Un quadretto da mezza testa piccolo, rappresentante la *Madonna* copia del Correggio;
137. Altro simile rappresentante *Erodiade con la testa di San Giovanni Battista*, copia di Guido;
138. Altro simile rappresentante la *Maddalena*, copia del Correggio;
139. Altro da mezza testa, con cornice intagliata bianca, rappresentante un *San Sebastiano*, d'autore incognito;
140. Altro da mezza testa, rappresentante *Christo e Santa Catterina*, sbozzetto del signor Morandi;
141. Altro rappresentante la *Maddalena nel deserto* copia del medesimo;
142. Altro rappresentante la *Concezzione*, sbozzo del medesimo;
143. Altro simile rappresentante diverse figure a disegno;
144. Altro quadro da testa, rappresentante *Sant'Antonio ed il Bambino*;
145. Altro simile rappresentante il *Riposo d'Egitto*, sbozzo del Signor Morandi;
146. Altro rappresentante il *Ritratto del padre Mariano Sozzini*;
147. Altro rappresentante due figure, copia della *Leda* del Correggio;
148. Altro più piccolo rappresentante altra figura, copia della *Leda* del Correggio;
149. Altro da mezza testa, rappresentante la *Maddalena al deserto*, copia ritocca dal Signor Morandi;
150. Altro quadretto simile non finito;
151. Altro da mezza testa, piccolo rappresentante la *Testa d'un Giovane*;
152. Un quadro da mezza testa, sbozzato d'una volta;
153. Un quadretto simile rappresentante un *Martirio di Sant'Appollonia*;
154. Altro in tela simile, rappresentante un *San Francesco* in mezza figura;
155. Un sbozzetto del *Ritratto d'Innocenzo Undecimo*;
156. Un quadretto d'un primo sbozzo d'un *Ecce Homo*;
157. Altro da mezza testa, sbozzetto del Signor Morandi della *Meditazione della Passione*;
158. Altro simile sbozzetto d'una cupola;
159. Altro di palmi otto fuori di misura, rappresentante il *Sacrificio di Salomone*, originale del signor Morandi;
160. Altro in tela d'Imperadore fuor di misura, rappresentante una *Donna* non finita;

161. Una copia del signor Morandi, rappresentante la *Visita di Sant'Elisabetta*, in tela di quattro palmi grande;
162. Tela di cinque palmi con un sbozzo d'*Angelo* di una cupola del Signor Morandi;
163. Una tela d'imperatore con una testina del *Ritratto della figliola di Cesarini* del signor Morandi;
164. Un sbozzo del signor Morandi, in tela di quattro palmi, rappresentante *Mosè nel fiume*;
165. Un quadro bislongo, copia della *Battaglia* di Giulio Romano;
166. Una tela di quattro palmi, sbozzo d'una *Madonna* del signor Morandi;
167. Altro simile rappresentante la *Madonna col Bambino*, copia del Correggio;
168. Altro simile rappresentante l'*Adorazione de Magi*;
169. Altro in tela di quattro palmo, rappresentante un *Re con diverse figure*;
170. Altro simile copia della *Galatea* di Raffaello;
171. Altro simile con sbozzo d'un *Angelo*;
172. Altro rappresentante una *Maddalena*, copia dal signor Morandi;
173. Altro simile rappresentante un *Martirio*;
174. Altro simile copia della *Predica di San Francesco di Sales* del signor Morandi;
175. Altro di quattro palmi bislongo, rappresentante un *Martirio di Sant'Orsola* del signor Morandi;
176. Altro simile sbozzo del signor Morandi del *Riposo d'Egitto*;
177. Altro in tela simile, sbizzetto del signor Morandi, rappresentante il *Tempo*;
178. Altro di un *Christo in Croce* del signor Morandi, non finito;
179. Altro simile sbozzo d'una *Madonna*;
180. Altro di quattro palmi per traverso, rappresentante l'*Aurora* del Signor Morandi;
181. Altro in tela da testa, rappresentante il *Ritratto del signor Morandi*;
182. Altro quadro in tela di quattro palmi, copia del *San Giovanni Battista* di Francesco Giovane;
183. Altro simile sbizzetto del *Transito della Madonna* del signor Morandi;
184. Altro simile con due teste copie del signor Morandi;
185. Un quadro di quattro palmi per larghezzas rappresentante *Arianna e Bacco*, sbozzo del signor Morandi;
186. Un quadro di tela d'imperatore, rappresentante *Caino che ammazza Abele*, sbozzo del signor Morandi;
187. Un quadro in tela di sette e cinque [palmi], rappresentante le *tre Marie al sepolcro*, sbozzo del suddetto;
188. Altro in tela simile rappresentante un *Ecce Homo con la Madonna e San Giovanni*;
189. Un ritratto in tela d'imperatore, rappresentante il *Ritratto di Michel'Angelo*;
190. Un quadro da sette e cinque [palmi], copia del *Salomone* del signor Morandi;
191. Un quadro in tela d'imperatore, rappresentante *Appollo* non finito;
192. Altro in tela d'imperatore fuor di misura, copia d'un pezzo di cupola di Lanfranco;
193. Un pezzo di tela di quattro palmi con un'*Aurora* non finita;
194. Una copia in tela d'imperatore del quadro di Raffaello in San Pietro Montorio;
195. Altro simile in tutto al suddetto;
196. Altro in tela di quattro palmi, rappresentante la *Madonna, San Girolamo et altri Santi*, copia;
197. Un quadro di quattro palmi fuor di misura, rappresentante il *Martirio di Santa Cattarina*, del signor Morandi;
198. Una quadro di quattro palmi fuor di misura, rappresentante un *Ritratto di Donna* non finito;
199. Un quadretto in tela da testa, copia della *Resurrezzione di Lazzaro* di Cecchino Salviati;
200. Un ritratto in tela da testa piccolo, rappresentante una *Donna*;
201. Altro di simil grandezza, rappresentante *Santa Marta*, maniera del signor Morandi;
202. Altro simile rappresentante il *Riposo d'Egitto*, copia del signor Morandi;

203. Un quadretto in tela di mezza testa fuor di misura, copia della *Santa Petronilla* del Guercino;
204. Un quadro in tela da testa, rappresentante la *Caduta di Lucifero* di Lazzaro Baldi;
205. Altro di simil grandezza, copia della *Natività* del Correggio;
206. Altro simile rappresentante *Christo con due figure di Donne*, sbozzo del signor Morandi;
207. Un quadretto in tela di mezza testa fuori di misura, sbozzetto dell'*Europa* del signor Morandi;
208. Un quadretto in tela da testa, rappresentante una *Santa* in mezza figura, copia;
209. Altro simile rappresentante la *Madonna con Putto e San Giuseppe*, copia non finita;
210. Altro simile rappresentante la *Maddalena* del signor Morandi;
211. Altro simile rappresentante *Sant'Appollonia* del medesimo;
212. Altro simile copia del medesimo;
213. Altro quadro in tela simile, rappresentante San Pietro del signor Morandi;
214. Altro in tela da testa fuor di misura, rappresentante *San Filippo Beniti con la Madonna in gloria*, maniera del signor Morandi;
215. Altro simile rappresentante il *Volto Santo*, copia;
216. Altro in tela simile con *Christo in croce e la Maddalena a' piedi* del signor Morandi, copia;
217. Altro simile rappresentante il *Riposo d'Egitto* non finito;
218. Un *ritratto d'un togato* in tela da testa;
219. Un quadretto in tela da testa, rappresentante un *Ercolino con il leone*;
220. Altro in tela simile rappresentante *Venere che corona Marte*, copia di Rubens;
221. Altro in tela da testa rappresentante una parte di cupola, copia di Pietro da Cortona;
222. Altro simile rappresentante un'altra parte di detta cupola;
223. Altro simile al sudetto;
224. Altro in tela da testa rappresentante l'*Orazione all'orto*, maniera del Morandi, copia;
225. Altro simile rappresentante un *Salvatore* in mezza figura, maniera del sudetto;
226. Un *ritratto d'un cavaliere in armatura di ferro*;
227. Un *Ritratto in tela da testa del Regnante Pontefice*;
228. Un *Ritratto d'un togato*, in tela da testa;
229. Un *Ritratto d'una Dama*, tela simile;
230. Un *Ritratto* di simil grandezza del *padre Mariano Sozzini*;
231. Un *Ritratto d'un Cardinale*;
232. Un *Ritratto* in tela come sopra del signor *Cardinale Omodei*;
233. Altro simile del signor *Cardinale Rospigliosi*;
234. Altro d'un *Cardinale*;
235. Altro del signor *Cardinal Giansone*;
236. Altro d'un *Cavaliere vestito con Armatura di ferro*;
237. Un quadro d'un palmo e mezzo, o sia di mezza testa piccolo, rappresentante un *Puttino* del signor Morandi;
238. Un quadro in tela di quattro palmi, con sua cornice, rappresentante diverse figure, maniera di Paolo Veronese, lasciato per legato al signor Filippo Filisboni;
239. Altro quadretto in tela da mezza testa, rappresentante *San Ranieri*, lasciato per legato al signor Canonico Spagna;
240. Un *Paesino* in tela da mezza testa;
241. Altro simile dipinto in guazo;
242. Altro in tela da mezza testa, maniera del Mola;

243. Altro *Paese* in tela da testa;
244. Altro *Paese* simile;
245. Altro *Paese* in tela simile;
246. Altro *Paese* in tela da testa;
247. Altro *Paese* in tela simile, più grande;
248. Altro simile al sudetto;
249. Altro *Paese* in tela da testa grande;
250. Altro simile al sudetto;
251. Altro *Paese* in tela da quattro palmi per traverso;
252. Un altro quadro grande da altare, rappresentante la *Flagellazione di Nostro Signore*, lasciato per legato alli Reverendi Padri di San Firenze di Firenze;
253. Un quadro di cinque palmi per altezza, rappresentante la *Santissima Annunciata*, copia;
254. Altro di tre palmi rappresentante la *Santissima Annunciata*, copia;
255. Altro di quattro palmi per altezza, rappresentante *San Filippo Neri con gloria*, copia del Signor Morandi;

[Luoghi di monte]

Luoghi 34 e 50/100, cioè luoghi cinque e 50/100 di San Pietro Primo registrati libro 104., foglio 436. Luogo uno di San Pietro secondo reg. libro 3°, foglio 334. Centesimi cinquanta del monte Pietro terzo reg. libro 8°, foglio 126. Luoghi tre di Pietro quinto reg. libro 5°, foglio 325. Centesimi cinquanta San Pietro settimo reg. libro 10°, foglio 529. Restorato primo luoghi sedici reg. libro 2°, foglio 243 e libro 10°, foglio 282. Restorato secondo luoghi tre reg. libro 21° foglio 269. Restorato terzo luoghi cinque reg. libro 3° foglio 393, 396.

- Un anello di sette diamanti a fascetta legato in oro;
- Una medaglia d'oro con l'effigie di Leopoldo Imperatore di valuta circa scudi diciotto, che par essere oro di dieci e otto caratti cavatone solo scudi 14.20;
- Altre due medaglie d'argento d'impronta di Pontefici, di peso di un'oncia e sei denari 1.15;
- Una guantiera piccola d'argento carlino, di peso oncie sette;
- Un paro di candellere d'argento piccoli, di peso oncie sette e mezza d'argento bollato a baiocchi 85;
- Un paro di fibie d'argento di peso oncia una;
- Baiocchi cinquanta moneta ritrovati nell'inginocchiatoio di detto signor Morandi, cioè giuli tre ed un testone di San Petronio che si dubita essere falso;

Nella prima stanza, e seconda:

- Un tavolino d'albuccio usato assai | scudi 80;
- Altro simile, senza ferri ambedue | scudi 80;
- Sei sedie di vacchetta all'antica usate | scudi 9;
- Sei sedie di damaschetto rosso all'antica usate assai | scudi 6;
- Quattordici sgabelletti di damasco rosso, simile alle sudette, usati assai | scudi 13.80;
- Quattro sedie piccole alla francese coperte di damasci rossi, usate e rotte | scudi 2;
- Quattro sgabelli intagliati coperti di velluto rosso, vecchi e usati | scudi 40;
- Quattro sgabellini da Busti, intagliati e coloriti di canna d'India, filettati d'oro | scudi 3.20;
- Tre matarazzi con interliccio rotto, usati assai | scudi 3.60;

- Due pagliaccetti, tavole ordinarie e banchi di ferro | scudi 1.80;
- Un letto a' credenza senza letto dentro | scudi 80;
- Un inginocchiatore di noce usato e vecchio assai | scudi 1.50;
- Un tavolino d'albuccio nero, usato e vecchio | scudi 80;
- Tre portiere di corame, foderate di tela turchina con suoi ferri ed occhietti | scudi 4;
- Altra portiera di telettina, assai usata, foderata di tela | scudi 1;
- Una bussola o sua Antiporta con suoi vetri | scudi 1;
- Una sedia da riposo di vacchetta con fusto dorato | scudi 3;
- Una cascetta ordinaria da servizio | scudi 20;
- Una trabacca di damasco senza foderà, usata assai e rotta;
- Altra di bambace a righe gialle e turchine, parimente usata assai;
- Tutte due dette trabacche sono state lasciate da detta bona memoria Morandi per legato, cioè una al signor Filippo Filisboni e l'altra al signor Pietro Nelli;

Nella terza Camera:

- Baullo usato assai con dentro cioè:
 - o Camiscie ordinarie usate, numero quattro;
 - o Altre nove, numero dice;
 - o sotto calsette di lino, numero otto para;
 - o Foderette, numero 3;
 - o Sciugatori novi, ma antichi pieghettati, numero tredici | scudi 18;
 - o Fazzoletti pieghettati nuovi [e] antichi, numero dodici;
 - o Lenzuoli, numero 6 ordinarii, ed usati;
 - o Mutande para uno;
 - o Tovaglie, numero 2, fine, usate;

Camera a' capo la scala mano manca:

- Quattro sedie con li soli fusti vecchi | scudi 30;
- Un tavolino d'albuccio vecchio | scudi 30;
- Due sgabellini di legno con sua spalliera, vecchi | scudi 20;
- Un focone di legno con padella di ferro;
- Un letto a credenza usato assai con due matarazzi ordinarissimi vecchi assai | scudi 1.80;

In una delle stanze superiori:

- Due casse di noce;
- Un tavolinetto d'albuccio bianco con due tiratori | scudi 50;
- Altro simile più grande con un tiratore | scudi 30;
- Altro più piccolo con due tiratori, tutti usati e vecchi assai | scudi 20;
- Una scanzia di legno con sua ramata vuota | scudi 50;
- Un credenzone d'albuccio in due pezzi assai vecchio | scudi 50;
- Un vestito, cioè giuppone, calzoni e ferraio di nobiltà, usato e antico;

- Altro giuppone simile;
- Un paro di calzoni d'Anver, vecchi e rappezzati;
- Un giustacore d'Anver, vecchio e rotto;
- Un giustacore di panno nero vecchio;
- Una camisciola di velluto, antica e rotta, bordata davanti d'argento;
- Altra camiciola di raso color di mele, antica, rotta e foderata d'argento;
- Una sotto camiciola di rovescio rosso | scudi 9;
- Altra camiciola di panno grosso, vecchia e rotta;
- Due [...] ordinarie, vecchie e grigie, donate alla serva;
- Due sciugatori di taffettano, vecchi e rotti;
- Una cortina di taffettano alla finestra, vecchia e rotta | scudi 50;
- Diverse stampe in carta;
- Diversi gessi, e disegni et altro appartenenti allo studio, non si descrivono per essere questi questi lasciati dal signor Morandi che si ripartischino fra' li suoi giovani, come si dice nel Codicillo del medesimo;
- Libri diversi in numero settanta d'Istorie, Vite di Pittori e d'Architettura;
- Un cavallo morello di cinque palmi e mezzo, d'anni dieci in undeci;
- Un calesse vecchio assai da non mettersi in opera;
- Un reliquiario con un Agnus Dei con cornicetta ornata nera, a' torno la quale vi è un riporto di filigrana d'argento;

Debiti:

- Piggioni di casa abitata dal defunto signor Morandi spettante alla [Confraternita della] Consolazione d'un anno a' tutto Dicembre 1716, atteso che restò saldata per detto tempo, l'altra metà spettante alla Confraternita del Gonfalone scudi venti, oltre la piggione corrente;
- Si devono a Felice Calderoni, serva, per il suo salario d'un anno a' tutto Febraro 1717, scudi dodici;
- Al signor medico Volpi, creditore del suo servizio prestato alla buona memoria del detto Morandi per molto tempo;
- Detta Felice serva resta creditrice per le spese di casa fatte in beneficio di detto defunto di scudi quattro e baiocchi 80 moneta;
- Credito di detto signor Filippo Filisboni in scudi quattro e baiocchi 50, per tanti somministrati nella malattia di detta bona memoria Morandi;
- Credito del signor Filisboni sudetto per tanti pagati allo Speziale, scudi uno e baiocchi 90;
- Debito della biada servita per il mantenimento del sudetto cavallo, scudi tre e baiocchi 45;
- Si devono a Giacomo Pierallini per il governo di detto cavallo per il mese corrente di Febraro, scudo uno e baiocchi 80;
- E poi si devono a Paolo Baroni, fienaiolo, per fieno dato per servizio di detto cavallo, scudi 9;

Crediti:

- Ritrovati nel Banco di Santo Spirito a credito di detto signor Morandi, scudi duecento trent'uno e baiocchi 40;
- Frutti riscossi da detto signor Filisboni delli luoghi de' Monti per il bimestre di Novembre e Dicembre 1716 | scudi sedici e baiocchi 55;

- Dall'Eccellentissimo signor duca Salviati per il legato di giorni 18 a' tutto li 18 Febraro 1717, che morì detta bona memoria Morandi a scudi 15 il mese | scudi 9". BSNP, Miscellanea I, filza 60, fasc. 13, *Testamento ed Inventario dell'eredità del signor Morandi*, ff. 1-41⁸²⁵.

b55.

1717: "Ioannes Maria Morandi, pictor egregius florentinus, etatis sue annos 97 cir., omnibus S. R. E. sacramentis munitus et risp. ad extremuo proecibus adiutus, in bona senect. quiescit in Paro. S. Spiritus in Saxia, obiit [...] die 18 February 1717, et eius cadaver ad esta Ecclesiam delatum iuxta suam dispositionem, ibis expositum, et tumulatum fuit die sequenti". Roma, Archivio storico del Vicariato, *Libri mortuorum, San Giovanni de' Fiorentini, 1717/1779*, p. 2, in F. Petrucci 2008, III, p. 420.

c) Catalogo dei dipinti

c1.

"Un san Francesco di Sales che predica, scudi quaranta moneta | 40". ASR, Notai Tribunale AC, F. Franceschini, vol. 3248, *Inventario di Agostino Chigi (2 dicembre 1705-12 gennaio 1706)*, f.68v⁸²⁶.

c2.

"Un san Francesco di Sales del Morandi, in tela di 4 e 3, con cornice di pero negro e filetto, scudi centoventi moneta | scudi 120". BAV, Archivio Chigi, n. 738, *Testamento del cardinale Sigismondo Chigi (29 aprile 1679)*, in F. PETRUCCI 1992 p. 125.

c3.

"Un ritratto di san Francesco di Sales, alto palmi 6 in circa, con mani in croce al petto, e un Christo sopra un tavolino, con libro aperto e calamaro sopra altri libri, con sua cornice indorata liscia". BAV, Archivio Chigi, 1806, *Inventario di Agostino Chigi dell'8 novembre 1658*, f. 105v 89⁸²⁷.

"Un quadro, tela di palmi 3, cornice nera et oro, con un Ritratto di san Francesco di Sales con le braccia in croce". ASV, Fondo Chigi, 1805, *Inventario di Flavio Chigi del 1 maggio 1692*, f.66 341 in F. PETRUCCI, *Appendice Documentaria III. Gli inventari del 1692 del Giardino alle Quattro Fontane e della villa Versaglia*, in C. BENOCCHI 2005, pp. 464-495.

c4.

"Dui ritratti di Sua Eminenza, con cornice dorata, del Morandi". ASR, Notai del Tribunale AC, vol. 2684, *Inventario del cardinale Francesco Albizzi (4 aprile 1682)*, f. 18v⁸²⁸.

c5.

"Serenissimo Signor mio padrone Colendissimo,

⁸²⁵ Un'altra versione dell'inventario in morte del Morandi, identica a questa già citata in G. DE LUCA 2012, pp.180-191, è stata rintracciata da Catia Granati nell'Archivio di Stato di Roma e pubblicata nella sua tesi di Laurea dedicata proprio all'analisi di questo documento. ASR, 30 Notai cap., Uff. 10 notaio Cesare Parchetti, vol. 376, 21 febbraio 1717, ff. 216-232, *Inventario dei beni di Giovanni Maria Morandi*, in C. GRANATI 2007-8, pp. 103-118.

⁸²⁶ IBIDEM.

⁸²⁷ IBIDEM.

⁸²⁸ IBIDEM.

[...] Il Morandi è doventato pitore Appostolico e lavora a distesa, dando gran gusto al Palazzo; ha fatto il ritratto di Sua Santità e fu accertato più di tutti, che perciò ha havuto dalla Santità Sua una tavola alla Madonna del popolo nelle nuove cappelle [...] di Roma, li 20 di marzo 1657". *Lettera di Jacopo Salviati a Leopoldo de' Medici, 20 marzo 1657* in ASF, Mediceo del Principato 5521, c. 251.

c6.

"Signore Domenico Tosi [...] a noi medesimo scudi di quarantacinque moneta, per tanti da noi a Giovanni Maria Morandi pittore, per tanti spesi da lui in un ornamento intagliato et dorato per un ritratto di Nostro Signore, li detto 28 agosto 1658 | scudi 45". BAV, Archivio Chigi, *Registro dei mandati di Agostino Chigi*, 1002 in F. PETRUCCI 1992, p. 121 n. 6.

c7.

"Un ritratto di Papa Alessandro VII a sedere a' un tavolino sotto un padiglione, alto palmi 12 in circa, mano del Morandi, con sua cornice dorata liscia e piano arrenato". BAV, Archivio Chigi, 1806, *Inventario di Agostino Chigi dell'8 novembre 1658*, f. 105v 82⁸²⁹.

c8.

"Ritratti di Nostro Signore, numero due, uno originale e una copia ritocca in tela di tre palmi, uno in guardaroba, l'altro donato a Monsignor Pignatelli". *Ricevuta autografa del Morandi datata 28 settembre 1662* in V. GOLZIO 1939, p. 266-7.

c9.

"(Ved)iamo le pitture per la Madonna della Pace col priore Bichi, cardinale Chigi e don Mario". *Annotazione del 30 gennaio 1667* in R. KRAUTHEIMER, R. B. S. JONES 1979, p. 215.

c10.

"Un quadro rappresentante il Transito della Madonna. Opera di Giovan Maria Morandi | 50 (zecchini)". BSNP, Fondo Salviati, *Inventario del duca Alamanno Salviati del 17 aprile 1749*.

c11.

"Levati i depositi della nave di mezzo e le due altari della Croce a Santa Maria del Popolo, parlato di farvi due tavole, del Mei e del pittore del duca Salviati". *Annotazione del 21 gennaio 1657* in R. KRAUTHEIMER, R. B. S. JONES 1979, p. 204, n. 67.

c12.

"E a di 11 agosto scudi 200 moneta pagati al signor Belardino Mei pittore, disse per intero pagamento del quadro a oglio fatto per uno delli due altari che si fanno in detta chiesa | scudi 200". G. CUGNONI 1883, p. 539.

"E a di 21 detto scudi 200 moneta pagati al signor Giovanni Maria Morandi pittore, disse per prezzo del quadro a oglio fatto per uno di detti due altari | scudi 200". G. CUGNONI 1883, p. 539.

c13.

⁸²⁹ IBIDEM.

“Dans la croisée à droite, une Visitation qu’on attribue à Morandi, l’action en est vraie; il y a des grâces dans cet ouvrage, les deux Anges de devant, quoique vigoureux de couleur, semblent ne former cependant qu’une tache claire au tableau, la masse n’en étant point assez grande pour produire un repos avantageux”. J. LE FRANÇAIS LALANDE 1769, III, p.554.

c14.

“Una visitazione della Madonna e santa Lisabetta del Morandi, con cornice nera intagliata e dorata”. ASS, Curia del Placito, 314, *Inventario di Filippo Tolomei (Siena, 10 luglio 1739)*, f. 241⁸³⁰.

c15.

“Ritratti del cardinale Chigi, due originali, uno donato a Monsignor Nini, l’altro in guardaroba di Sua Eccellenza, e due copie, una di mia mano in tela di tre palmi, uno mandato a Siena, l’altro a S. Marsilii” *Ricevuta autografa di Giovanni Maria Morandi (28 settembre 1662)* in V. GOLZIO 1939, pp. 266-7.

c16.

“Quattro ritratti in tela imperiale con sua cornice di color di noce e perle mese ad oro, e sono li ritratti dell’Emintissimo cardinal Flavio, cardinal Sigismondo, don Mario e don Agostino Chigi”. *Inventario della collezione Patrizi a Roma (1689)* in A. M. PEDROCCHI 2000, pp. 199-202.

c17.

“Un ritratto della medesima in piedi con vesta di broccato cremisi merlettato con ventaglio in mano, di Giovanni Maria Morandi, alto palmi 6 incirca, con cornice dorata liscia”. F. PETRUCCI 2008, p. 360.

c18.

“Adi 5 aprile 1659 [...] Signor Nerli vi piacerà pagare al signor Giovanni Maria Morandi pittore scudi cento moneta, quali sono per intiero pagamento di otto quadri tra grandi e piccoli fatti per nostro servizio | scudi 100”. BAV, Archivio Chigi, *Registro dei mandati di Agostino Chigi*, 1003 in F. PETRUCCI 1992, p. 121 n. 7.

“Il nostro Computista faccia un mandato di scudi cento moneta pagabile a Giovanni Maria Morandi pittore per intiero pagamento di otto quadri, tra grandi e piccoli, fatti da esso per nostro servitio. Dal nostro Palazzo a’ SS. Apostoli, li 9 aprile 1659 | scudi 100 [...] Agostino Chigi”. BAV, Archivio Chigi, *Giustificazioni dei mandati di Agostino Chigi*, 1077 in F. PETRUCCI 1992, p. 121 n. 8.

“Quattro stampe d’un palmo, con cornice indorata con il fregio rosso, con ritratti, cioè il primo della felice memoria del signor Mario, il secondo della felice memoria della signora Berenice, il terzo del signor principe, et il quarto della signora principessa”. ASV, Fondo Chigi, 1805, *Inventario del cardinale Flavio Chigi relativo al Casino alle quattro fontane (Roma, 1 maggio 1692)*, f.249 20⁸³¹.

⁸³⁰ IBIDEM.

⁸³¹ IBIDEM.

c19.

“[...] Uno con il suo ritratto che dipinge fiori [...] nel quadro del ritratto fatto da Giovanni Maria Morandi e pagato da Mario 50 (scudi)”. *Saldo del 24 dicembre 1659* in V. GOLZIO 1939, p. 280-1.

c20.

“Un quadro di simil misura, cornice come sopra, col Ritratto di Mario de’ Fiori, con vasi de fiori [...] mano del medesimo”. ASV, Fondo Chigi, 1805, *Inventario del cardinale Flavio Chigi (Roma, 1 maggio 1692)*, f.67 416⁸³².

c21.

“Un quadro di palmi 10 e 7, cornice color di noce e oro, rappresentante Mario di Fiori che dipinge, di Baciccio”. BAV, Archivio Chigi, 7391, *Inventario del 1703* in F. PETRUCCI 2008, II, p. 366.

c22.

“Tela d’imperatore di una donna con un puttino et un vecchio, di Giovanni Maria Morandi, cornice d’intaglio d’oro | doppie 40 scudi 120”. *Inventario del duca Federico Sforza Cesarini (1687)*, in C. BENOCCI 2001, p. 121.

“Un quadro di palmi 1 e 1 1/2 rappresentante la Madonna Santissima ed il Bambino, opera del Morandi | scudi 15”. ASR, Archivio Sforza Cesarini, n. 606, *Inventario del duca Federico Sforza Cesarini (1713)*⁸³³.

c23.

“[...] Quindi nacque altresì il non volere giammai permettere di essere ritratto in vita. Il vescovo di Malta, per la stima che ne faceva, desiderava averne il ritratto e ne parlò più volte con alcuni Padri, i quali per condescendere all’affetto di così pio prelato, presero per ispediente, sapendo benissimo che il Venerabile Servo di Dio non l’averebbe permesso, di ascondere il Pittore in un stanzolino della Sagrestia, di contro al quale soleva per lo più sedere la mattina il detto padre Giuseppe. Si venne all’elocuzione, trattenendo fratanto i detti Religiosi Giuseppe in diversi discorsi: ma non poterono operare con tanta accortezza, che egli non se ne avvedette; onde se ne risentì molto, e non permise che si effettuasse l’impresa. E credesi, che per la medesima umiltà impetrasse dal Signore di non essere né meno in morte ritratto al naturale; poichè impiegatisi in questo alcuni eccellenti Pittori, niuno vi fu, che lo potesse pigliare, e ritrarre al vivo”. A. DELLA CONCEZIONE 1712, p. 195.

c24.

“[...] Egli non avea giammai permesso che fosse colorito in tela il suo ritratto, dicendo con impazienza, e chi è così balordo che qualcuno voglia il mio ritratto. Ed avendo altre volte risposto al vescovo di Malta, che avealo supplicato a permettergli che portasse l’immagine di lui al Vescovado, che facesse dipignere la Santissima Vergine col suo divino Fanciullo in braccio, dicendo: - questi Ritratti deve V. S. Illustrissima procurare per cavarne profitto, e non di un uomo che non ha mai patito per amor di Dio, né fatto alcun bene, anzi villanamente il suo Dio ha offeso. Pensò un eccellente Pittore prendere i lineamenti di lui, per consolare alcuni divoti del Beato Calasanzio, che lo pregavano ad accingersi all’opera, senza che egli se ne accorgete. Costui frequentava la Sagrestia di San Pantaleo per aver congiuntura propizia a’ suoi desiderj, e questa l’ebbe. Imperciocché trovatolo un giorno, che sì per la stanchezza, sì per le vigilie, passando egli le notti intiere in orazione, dormiva in una sedia,

⁸³² IBIDEM.

⁸³³ IBIDEM.

preso il lapis, con maestria ne tirò tutta l'effigie, ma quando era per terminarla, svegliatoli Giuseppe lo pregò a inoltrargli quel suo disegno, ed avutolo nelle mani non volle renderlo giammai ed è da credersi che per la sua umiltà lo consegnasse alle fiamme". S. TERZOLI, B. GABBUGIANI 1748, p. 172.

c25.

"[...] Quindi personaggi qualificati bramavano il suo ritratto come di santo; ma l'accorta sua umiltà deludeva il pio furto di pittori a ciò ascosi; sebbene molt'anni avanti si era fatto rigirar tanto insigne pittore dal cardinal Agostino Spinola, non volendo partire pel suo vescovado di Compostella senza di un tal ritratto, che finalmente gli riuscì; e indi si protestava il pittore di aver guadagnato ben molto in farne diverse copie che giornalmente gli erano richieste per devozione". V. TALENTI 1748, p. 178.

c26.

"[...] Ma per la gran fama della santità di lui erano molto richiesti e venerati quei suoi ritratti, e se ne empi Roma non solo, ma andarono per tutta Europa. [...] E molti tengono la sua effigie in casa per divozione. Da questa mosso il celebre pittore Gianmaria Morandi fiorentino, così eccellente nei ritratti, che fu chiamato a Vienna dall'imperator Leopoldo, perchè facesse la sua immagine e quella della cesarea famiglia, e il quale avea conosciuto e praticato il beato Giuseppe vivente, e sen'era impressa idea ben chiara ed esatta; ne formò il ritratto intero, secondo la sua grande naturale statura, e perfezionato lo regalò nel 1660 al padre Generale delle Scuole pie Camillo Scasellati. Questo dipinto colla sinistra al petto e colla destra che accenna le costituzioni dell'Ordine da lui composte, con volto corrispondente alla maschera, ma in cui si ammira dai professori segnalatamente esprimersi il vivo e vero, si è fatto dall'insigne incisore di rami Pietro Campana delineare e scolpire tal quale, ma solo quanto alla superior parte, per esibire in fronte di questi vita, con volto di competente grandezza, la vera effigie del beato Giuseppe". V. TALENTI 1753, p. 610.

c27.

"Anno 1660 Romae. Eximius ac insignis Victor D. Joannes Maria Morandus Florentinus coloribus expressit hanc Yen. nostri Fundatoris effigiem. Dono dedit A. d.m. R.X P; Camillo a S. Hieronymo Urbinati, Praeposito Generale. Hoc esto ad perpetuam rei memoriam pii benefactoris, ut apud posteros immortalis vivat". *Iscrizione apposta sul retro della tela.*

c28.

"Doppo pranzo è da noi monsignor Vergilio Spada, poi il cavalier Bernini, il Morandi co' cardinali e prior Bichi che per un'ora stiamo a farci ritrarre". *Annotazione del 21 agosto 1661* in G. MORELLO 1981, p. 331.

c29.

"Stiamo un'ora a farci dipignere". *Annotazione del 25 agosto 1661* in R. KRAUTHEIMER, R. B. S. JONES 1979, p. 215.

c30.

"Ci poniamo al Morandi per far il ritratto in profilo col priore Bicchi". *Annotazione del 19 settembre 1661* in R. KRAUTHEIMER, R. B. S. JONES 1979, p. 215.

c31.

“Fu di singolare tenerezza al popolo il modo col quale il Pontefice comparve nella celebrità del Corpo di Cristo; imperocché non potendo egli far quella lunga funzione a piedi per la mala affezione, che ricordammo rimasagli dal taglio per l'estrazione d'un calcolo dalla vescica, subito mentre era nunzio a Colonia nel 1642, non volle portar l'Ostia sedendo e coperto come avevano costumato gli antecessori, ma fè portarsi in ginocchioni ed a capo nudo, e gli si vedea grondar dalla fronte il sudore al quale egli era dispostissimo per la rarità della sua carnagione, senza che per l'impedimento delle mani potesse tergerlo”. P. SFORZA PALLAVICINO 1839-40, I, p. 269.

c32.

“A di 27 di maggio fu la festa del Corpus Domini et si fece la Processione solennissima, nella quale è solito che il Papa è portato sopra le spalle dalli scudieri in sedia con maestà coronato, tenendo nelle mani il Santissimo Sacramento. Ma il papa Alessandro si fece portare non in sedia ma inginocchiato, con la testa scoperta tenendo in mano il Santissimo Sagramento, essendo scalzo et con tanta devozione senza muovere gli occhi, né la persona, che piuttosto pareva una figura immobile che un huomo, la quale cosa mosse tutti a gran devotione et compunzione, che gli pareva di vedere una visione in aria”. G. GIGLI 1958, p. 468.

c33.

“Bisognò levarsi questa mattina alle 4 per arrivare a tempo in palazzo per sentire la messa del Papa, e poi alla processione che si fa col Santissimo. [...] Fu bello a vedere così gran numero di religiosi, preti, vescovi e cardinali e dietro portato il Papa in sedia, ma tutto il tempo inginocchiato col santissimo in mano”. *Annotazione del diario del cardinale Ernst Adalbert von Harrach (1598-1667)* in K. KELLER, A. CATALANO 2010, p. 118.

c34.

“[...] Non essendomi i comandi di Vostra Eccellenza capitati a tempo di aver potuto far fare i richiesti ritratti di questa Maestà dal Morandi pittore eccellente che ha fatto venire d'Italia Sua Maestà appunto per farsi ritrarre, mi sono risoluto per render bene e prontamente servita l'Eccellenza Vostra di farle presente dei due ritratti che dal medesimo Morandi avevo fatto fare per mio uso. Gradisca ella in questo picciolo dono che ne la supplico l'immenso mio desiderio col quale avidamente aspiro all'esecuzione de' suoi ambiti comandamenti e ne prenda argomento di più frequentemente onorarne. Et le faccio divotissimamente riverenza. Vienna, 21 Agosto 1667.

Si puoi assicurare che li ritratti assomigliano benissimo; li manderò con la prima comodità, dispiacendomi solo che non siano di tutta statura”. *Lettera del conte Ferdinando d'Harrach al conte Alfonso Gonzaga di Novellara, 21 agosto 1667* in G. CAMPORI 1855, pp. 324-5.

c35.

“Serenissimo signore mio Signore colendissimo,

Subito che Sua Santità sarà fuori di letto il Morandi farà il ritratto della Santità Sua e credo che seguirà in breve poichè il male non è se non di flussi nelle gambe et credo si possa chiamar podagra. Et haverà il ritratto che desidera e sarà fatto con ogni diligenza come richiede la premura che ha chi l'Altezza Vostra Serenissima in tutte le cose che dipendono dalla mia casa per servitù [...].” *Lettera di Jacopo Salviati a Leopoldo de' Medici, 26 dicembre 1667*, ASF, Mediceo del principato 5521, c. 261.

“[...] Non invio il ritratto del papa, non essendo il Morandi stato se non una volta dalla Santità Sua e fattone uno sbizzo. L'accidenti occorso hieri l'altro a Sua Beatitudine prima di entrare in cappella viene confermato per cosa di non gran conto

mentre la Santità sua uscì di casa hieri doppo desinare in carrozza, tuttavia non saprei, et a Vostra Altezza mi inchino, Roma li 7 gennaio 1668”. *Lettera di Jacopo Salviati a Leopoldo de’ Medici del 7 gennaio 1668*, ASF, Mediceo del principato 5521, c. 270.

“Reverendissimo e Serenissimo signore e padrone mio colendissimo,

Il ritratto di Sua Santità per servizio di Vostra Eminenza è già cominciato dal Morandi e sarebbe finito se la Santità Sua si lasciasse un’altra volta vedere dal suddetto pittore, come si attende che sia per seguire ogni giorno. Farò metter mano all’ornamento che mi comanda Vostra Eminenza e si farà ricco di intaglio e doratura al possibile [...] Di Vostra Altezza Reverendissima umilissimo devotissimo servitore, Di Roma, 4 di febbraio 1668, Jacopo Salviati”. *Lettera del duca Salviati a Leopoldo de Medici, 4 febbraio 1668*, ASF, Mediceo del principato 5521, c. 289 in P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ 2002-2011, III (2007), p. 905, n. 245.

c36.

“Serenissimo Signore mio Signore colendissimo,

Invio a Vostra Altezza Serenissima il ritratto del Papa, qual è il più simile che si sia veduto, poichè il Morandi non ha anco ritratto la Santità Sua, benchè sia stato due volte ai suoi piedi, ma seguirà in breve e allor ne manderò un altro all’Altezza Vostra, per avviso della quale dico che il detto ritratto ha ricevuto anco qualche colpo dal Morandi che ritrasse il Papa prima del pontificato suo [...] Di Vostra Altezza Serenissima umilissimo servitore, Jacopo Salviati, Di Roma, li 19 di marzo 1668”. *Lettera di Jacopo Salviati a Leopoldo de’ Medici, 19 marzo 1668*. ASF, Mediceo del Principato 5521, c. 286 in P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà 2002-2011, III (2007), p. 868, n. 230.

c37.

“Due teste di papi, uno di papa Innocenzo X, di Monsù Giusto, e l’altro di Clemente IX del Morandi, con cornice d’oro d’intaglio, doppie 12 scudi 36”. *Inventario del duca Federico Sforza Cesarini (1687)*, in C. BENOCCHI 2001, p. 123, n. 148.

c38.

“Un quadro tela da testa con il ritratto di papa Clemente Nono, con cornice intagliata dorata alta palmi 2/3. Mano del Morandi”. T. MONTANARI 1997, p. 220.

c39.

“Un Pape sur son Sainte Siege, environné de Cardinaux, et donnant la bénédiction à plusieurs figures à genoux à ses pieds, à la plume et au bistre, d’une composition savante | Jean-Marie Morandi, Romain”. *Vendita di Pierre Crozat del 15 novembre 1775 (Parigi)*⁸³⁴.

c40.

“Un altro quadro rappresentante un Crocefisso spirante del signor Morandi, alto palmi tre, largo palmi uno et un quarto, con cornice nera con due fili d’intaglio dorato”. *Inventario del duca Antonio Maria Salviati relativo al palazzo alla Lungara (23 gennaio 1704)*, ASR, Notai Tribunale A. C., vol. 2637, f. 762.

⁸³⁴ Il documento è tratto dal Getty Provenance database.

c41.

“Un quadro in rame nell’angolo, di palmi 2 1/2 per alto, Cristo in Croce Spirante, Giovan Maria Morandi”. *Inventario di Filippo III Colonna, Gran Contestabile del Regno di Napoli relativo al palazzo in piazza SS. Apostoli (1783)*, ASR, Miscellanea Famiglie, 52, f. 2, f. 68 549⁸³⁵.

c42.

A di 22 marzo 1677 [...] A Giovanni Maria Morandi pittore scudi centocinquanta moneta per resto di scudi 200, per intiero pagamento d’un quadro grande d’altare con Santissima Annuntiata fatto d’accordo [...] di nostro ordine per la Cappella nella Chiesa [...] Madonna Santissima dell’Ospedale grande di Siena [...] scudi 150 che gli altri scudi 50 gli sono stati pagati da Gregorio Sati [...] li 23 maggio 1676. BAV, Archivio Chigi, *Registro dei mandati di Agostino Chigi*, 1005 in F. PETRUCCI 1992, p.123 n. 41.

c43.

“Al Signor [...] copista datomi un ritratto di Morandi di Nostra Santità [Innocenzo XI] di valuta di due di doppie”. Archivio Odescalchi (Roma), *Registro delle cose preziose, Memorie con Rubrica di papa Innocenzo XI*, 1677, III D 13, in E. VILLA 1994, p. 152, doc. 12

c44.

“Altro quadro in tela da tre palmi rappresenta il Ritratto della Santa Memoria d’Innocenzo Undecimo, originale di detto Morandi senza cornice”, Archivio Odescalchi (Roma), *Inventario dei beni lasciati in eredità da Livio I Odescalchi*, 1713-4, p. 94r n. 236, V D 2, in E. VILLA 1994, p. 152, doc. 13

“Altro quadro in tela alta palmi tre, larga palmi due e mezzo, rappresenta il ritratto in mezza figura d’Innocenzo XI originale del Morandi con cornice intagliata dorata”, Archivio Odescalchi (Roma), *Inventario dei beni lasciati in eredità da Livio I Odescalchi*, 1713-4, p. 316 n. 1129, V D 2, in E. VILLA 1994, p. 152, doc. 14

c45.

“A di 13 detto (novembre) [...] Al signor Giovanni Morandi pittore scudi cento moneta, quali se li fanno pagare a buon conto del prezzo di un quadro che fa per servitio della nostra Sacrestia che importa scudi 100 [...]”. ASMA, D, I, *Registro dei mandati al Banco di Santo Spirito*, tomo IV, f. 189v in L. LORIZZO 2013, p. 250.

“A di 27 giugno (1680), Signori Ministri del Banco di Santo Spirito delli denari che le piacerà` pagarne al signor Giovanni Maria Morandi pittore scudi 150 moneta, quali sono per resto saldo et intiero pagamento di scudi duicento cinquanta moneta similmente che tanto importa un quadro fatto da lui, alto palmi 11 e largo palmi 7, rappresentante la Madonna Santissima Annunziata dall’Angelo con lo Spirito Santo e diversi Angioletti nella gloria per servitio della Nostra Sacrestia, che li altri scudi cento moneta restati li ha havuti con altro ordine simile di n. 63 nell’anno 1679 al medesimo loro banco. Che importa scudi 150 [...]”. ASMA, D, I, *Registro dei mandati al Banco di Santo Spirito*, tomo IV, f. 200r in L. LORIZZO 2013, p. 250.

⁸³⁵ IBIDEM.

c46.

“A di 4 giugno 1681, Signori Ministri piacerà pagare al signor Giovanni Morandi pittore scudi cento moneta, quali se gli fanno pagare a’ buon conto del prezzo di un quadro che fa per servitio della nostra Sacrestia che con ricevuta importa scudi 100 [...]”. ASMA, D, I, *Registro dei mandati al Banco di Santo Spirito*, tomo IV, f. 200r in L. LORIZZO 2013, p. 251.

“A di detto (novembre 1683), Al signor Giovanni Maria Morandi pittore scudi centocinquanta moneta, a’ buon conto di un quadro che dovrà fare per servitio della sacrestia della detta nostra Chiesa che importa scudi 50 [...]”. ASMA, D, I, *Registro dei mandati al Banco di Santo Spirito*, tomo IV, f. 274r in L. LORIZZO 2013, p. 251.

“A di 16 detto (ottobre 1684), A signor Giovanni Maria Morandi pittore scudi 100 moneta, gli sono per resto, saldo et intero pagamento di scudi 250 simili, che tanto importa un quadro fatto da lui, alto palmi 11 e largo palmi 7, rappresentante la Madonna Santissima che si sposa con San Giuseppe con altre figure, e diversi Angioletti nella Gloria per servitio della nostra Sacrestia, che li altri scudi 150 moneta restanti li ha havuti in due altri ordini diretti al nostro banco che con sua ricevuta scudi 100 [...]”. ASMA, D, I, *Registro dei mandati al Banco di Santo Spirito*, tomo IV, f. 295r in L. LORIZZO 2013, p. 252.

“Lista delle spese straordinarie fatte dalla Venerabile Chiesa di Santa Maria dell’Anima, 1670 a tutto l’anno 1685 con gl’avanzi dell’Entrate [...].

al signor Gio Bonatti per un quadro per la Sacrestia | (scudi) 250

Al signor Gio Morandi per due altri quadri | scudi 500

Al signor Gio Bonatti a’ conto di un altro quadro che non fece | (scudi) 100

Al signor Egidio Alet pittore a’ conto del quadro per la Sacrestia | (scudi) 75

Per fattura dei 6 quadri ovali fatti sotto le volte dell’Altari della Sacrestia – 140 [...]”. ASMA, G, 1, f. 267r-v in L. LORIZZO 2013, p. 254.

c47.

“Bozzetto dello sposalitio della Madonna, quadro del Morandi fatto nella sacrestia dell’Anima, con cornice di pero et intaglio d’oro, dodici doppie scudi 36”. *Inventario del duca Federico Sforza Cesarini (1687)* in C. BENOCCI 2001, p. 118 n. 35.

“Un quadro di palmi 3 e 2, et rappresentante lo Sposalizio della Madonna Santissima, opera di Giovanni Maria Morandi | scudi 20”. *Inventario del duca Federico Sforza Cesarini (1713)*, ASR, Archivio Sforza Cesarini, n. 606⁸³⁶.

c48.

“[...] Seguitando dunque per molto tempo questo modo di vivere, giunto che fu all’età di ventinove anni, fra le altre grazie che Dio gli concesse, una delle principali fu la mirabile palpitazione del suo cuore e la non meno maravigliosa rottura delle coste, che gli occorsero in questa maniera. Faceva un giorno, poco avanti la festa della Pentecoste, oratione allo Spirito Santo, secondo ch’era solito di fare; e domandandogli con grandissima istanza i suoi doni, fu in un subito soprapreso da così gran fuoco d’amore, che non lo potendo sofferrire, si lasciò cadere in terra; e a guisa d’uno che va cercando refrigerio, si slacciò dinanzi al petto per temperare in parte quella gran fiamma che sentiva. Ma stato così per un poco, e refrigeratosi alquanto, levatosi in piede si sentì ripieno d’insolita allegrezza, e immediatamente tutto il suo corpo cominciò a sbattersi con

⁸³⁶ IBIDEM.

grandissimo moto e tremore. Mettendosi poi la mano in petto, si trovò dalla banda del cuore un tumore alla grossezza del pugno, non sentendo dolore, né puntura di forte alcune, nè per allora, né mai”. P. G. BACCI 1622, p. 13.

c49.

“[...] Era in lui (Pietro Consolini) così radicato questo spirito di umiltà che quantunque egli fosse il più sviscerato figlio che avesse san Filippo, con tutto ciò non avrebbe voluto che i padri della Congregazione si fossero punto adoprati per la sua canonizzazione et egli stesso non volse deporre in processo se non comandato, e questo con gran scarsezza; seguita poi la canonizatione, interrogato per qual cagione havesse voluto impedire le glorie del santo, rispose pieno di fede: *Sapevo c'era impossibile ch'io dispiacessi al santo coll'humiltà e quanto alla glorificazione di lui, io non dubito che se voi ci haveste adoperato manco industrie humane, Iddio si sarebbe preso cura di esaltar il santo per via di maggior sua gloria*. Et è tanto vero ch'egli fu scarso in palesare quel che sapeva delle glorie del santo, che havendo saputo da lui medesimo il modo con che egli ricevè dallo Spirito santo quel mirabil dono della frattura delle cote, non volle mai rivelarlo ad alcuno né in processo né privatamente a persona vivente, se non che pochi giorni prima della sua morte, trovandosi a solo a solo col padre Mariano Sozzini, all'ora suo novitio, così disponendo Dio, gli confidò “com'essendo san Filippo alle catacombe di san Sebastiano e quivi chiedendo a Dio con fervida oratione il suo divino Spirito, scese dal cielo un globo di fuoco che penetrandogli per le fauci dentro al petto, portò al suo cuore un tal incendio d'amor divino che, mancandogli le forze per sostenerlo, ne cadde in terra svenuto e in questo beato assalto del celeste amore, restò con le due coste vicino al cuore rotte e inarcate, acciocchè con quella apertura e dilatazione, si desse refrigerio al cuore in quegli eccessivi ardori”. P. G. BACCI, G. RICCI 1678, p. 127.

c50.

“A dì 22 maggio 1680. Memoria come il dì sopradetto si levò di Dogana il quadro nuovo fatto fare in Roma dall'illustrissimo signor Priore fra Angelo della Ciaja, rappresentante san Filippo Neri, opera del signor Giovanni Maria Morandi, pittore fiorentino commodante in Roma, et per il 26 del corrente giorno che si celebra la festa del detto Santo, fu collocato nell'altare a canto la statua d'Alessandro III Sommo Pontefice, dove prima stava il Crocefisso detto delle Vedove et il Santissimo Crocefisso si collocò sopra la porta inferiore di Sagrestia”. P. BACCI 1931, pp.4-6

c51.

“F. ANGELUS DELLA CIAIA D. IOANNIS HIEROSOLYMITANI EQUES / AB ALEX VII S. PONT. TRICLINIO PRIMUM CUBIC. DEIN PREFECT. / AC POSTREMO MAGNUS PRIOR HYBERIAE CREATUS / GENTILITIAM HANC ARAM ÆRE PROPRIO COMPARATAM / PHILIPPI NERI D. TUTELARIS EFFIGIE DECORAVIT / IOANNES BAPTISTA DELLA CIAIA / SUB EODEM S. ANTISTITTE PRÆTORII PRÆFECTUS / FRATIS VEL ESTINCTI AMATISSIMUS / POSUIT / A. D. M.DC.LXXXVII”.

c52.

“[...] Ordino che dalla mia eredità sia prelevata la somma di scudi 1000 [...], affinché con essa sia condotta l'opera di un pittore italiano di rinomanza per applaudite opere d'arte, e li sia commessa la dipintura di un quadro sacro da donarsi all'opera della nostra Cattedrale onde sia nel tempio insigne collocato [...] . Rimetto all'artista la scelta del soggetto. Ordino però per ogni miglior fine ed effetto, che tanto rispetto alla scelta del soggetto in discorso, quanto rispetto alla collocazione del quadro, il Municipio, e l'Artista debbano concentrarsi col Reverendissimo Capitolo della Cattedrale summentovata in quanto specialmente il detto quadro potesse essere sostituito ancora a qualche altro di minor pregio fra quelli che in Essa Cattedrale pur si trovano [...] ”. *Testamento di Bernardo Montini (12 marzo 1855)* in P. AGNORELLI 2008, pp. 52-60.

c53.

“Bozzetto di Giovanni Maria Morandi di un san Filippo ch'è nel Domo di Siena, doppie 12 scudi 36”. C. BENOCCI 2001, pp.101-28.

“Altro simile rappresentante san Filippo Neri colla Gloria del detto autore (Giovanni Maria Morandi) | scudi 30”. *Inventario del duca Federico Sforza Cesarini (1713)*, ASR, Archivio Sforza Cesarini, n. 606⁸³⁷.

c54.

“Un quadro di Giovanni Maria Morandi che rappresenta la Sibilla Ellespontica, che sta a sedere appoggiata con la testa ad una mano in atto di pensare con una iscrizione, figura al naturale con un puttino che tiene una cavalla in mano, alta braccia due e danari otto, largo braccia uno e due terzi” ASF, Guardaroba Medicea 1185, *Inventario dei quadri del reale Palazzo Pitti*, 1697-1708, n. 171.

c55.

“VERA IMAGO VULTIS DIVAE CATHARINAE SENEN. QUIT TERTIUM ADHUC POST SECULUM SIC PERMANET INCORRUPTUS 1683; Dipinta in Siena dal Morandi nel tornare da Fiorenza a Roma nel 16..”.

c56.

“[...] E quando il suo corpo per divin volere di Sua Divina Maestà rimarrà diviso dall'anima, vuole che privatamente sia portato alla chiesa di Santa Sabina sua amatissima sposa, dove vuole essere esposto e sepolto, et ivi si faccia un monumento nel quale si spendano scudi mille moneta. Ordina che nella medesima chiesa di Santa Sabina in quell'istesso giorno che il suo cadavere starà esposto, et in altre chiese di Roma, si facciano celebrare tre mila messe per l'anima sua. Con titolo d'elemosina vuole siano dati e pagati liberamente per una sol volta alli Reverendi Padri della detta chiesa di Santa Sabina scudi doicento moneta [...]”. ASF, Notarile Moderno, Testamenti forestieri, 13, *Testamento del cardinale Scipione d'Elci*, n. 21.

c57.

“1670. Fu fatto consilio per concedere un luogo della nostra chiesa di rimpetto al deposito del cardinale Bicchi, per il sepolcro dell'Eminentissimo D'Elci, arcivescovo di Pisa e titolare della chiesa; e gli fu accordato a pieni voti senza alcuna ricognizione per la chiesa, rimettendola all'arbitrio del suddetto Eminentissimo”. J. J. BERTHIER 1910, pp. 530-1.

c58.

“1671. Alli 25 di febraro fu per consilio accordato alli esecutori testamentari del suddetto un altro luogo diverso da quello di sopra disegnato, per fabbricarvi non già solo il sepolcro, ma una cappella in onore di santa Catarina, di rimpetto alla cappella di San Giacinto; ma perché quel luogo era in parte occupato dalla capella di santa Lucia, in qualche modo spettante alla famiglia Bertani, insorse qualche difficoltà. Questa però si spianò coll'allegare non essere mai stata dotata di alcuna annua pensione in 70 anni già decorsi, onde i religiosi cedettero tutti i loro diritti al sudetto Ementissimo; e in caso di qualche richiamo de' signori Bertani, e che i medesimi assegnassero la congrua dote per la capella di santa Lucia, promettevano di dare ai medesimi un'altra capella migliore: ma fin'al presente anno 1675, non si è mai fatto verun reclamo”. J. J. BERTHIER 1911, pp. 530-1.

⁸³⁷ IBIDEM.

c59.

“D.O.M./ Scipioni S.R.E. cardinali/tit. S. Sabinae/ ex comitibus Ilcy Ursi fil. Senensi/ paternae eximiae prudentiae/ aliarumque virtutum haeredi/ quibus primo romana in luce/ adeo refulsit/ ut Pientinae urbis infula/ mox Pisana archiepiscopali/ meruerit insigniri/ qui deinde Apostolicae Sedis nomine/ apud remp. Venetam/ et apud Ferdinandum III/ Romanorum Imperatorem/ legati munere egregie/ perfunctus/ ab Alexandro VII p. m./ in amplissimum cardinalium collegium/ cooptatus/ Urbini decoratus legatione/ pietate sapientia doctrina rerumque usu/ ac suavissimis moribus/ in Urbe et in Sacro Senatu/ conspicuus/ dum comitia pontificia ferverent/ sancte quievit/ anno salutis MDCLXX prid. Id. apr./ Franciscus archiepiscopus Pisanus/ qui coempto solo/ sacellum hoc a fundamentis erexit/ absolvitque/ amatissimo patruo/ quo decentius mortalitatis exuviae/ in spem resurrectionis jacerent/ monumentum posuit”. J. J. BERTHIER 1911, pp. 468-9.

c60.

“In una cappella ornatissima e interamente rivestita di marmo, appartenente alla casata fiorentina dei Dolci [sic], si vede sopra l'altare una Santa Caterina da Siena che riceve il Bambin Gesù dalle mani della Vergine; l'opera è del Murandi, e benché sia molto apprezzata a me è parsa non priva di difetti. Vi sospetto qualche imprecisione nel disegno, e la mano della Vergine è sicuramente goffa”. D. A. F. SADE ed. 1996, p. 56.

c61.

“Un quadro di palmi 2 e 1/2, e 2 1/2, rappresentante la Venuta dello Spirito Santo, opera del Morandi | scudi 50”. ASR, Archivio Sforza Cesarini, n. 606, *Inventario del duca Federico Sforza Cesarini (1713)*⁸³⁸.

c62.

“Quadro alto palmi 2, e mezzo, largo palmi 3, rappresentante un Ecce Homo, cogli Angioli, dipinto in tela dal Lanfranchi”. *Inventario della collezione del cardinale Silvio Valenti Gonzaga (1756)* in C. PIETRANGELI 1961, p. 70 n. 786.

c63.

“87. Ritratto del Cardinal Casanatta di Morandi”. Firenze, Archivio Corsini, *Inventario del cardinale Neri Maria Corsini (Roma, 1750)*⁸³⁹.

c64.

“V.P. FRANCISCUS MARCHESIUS ROMANUS CONGREG. ORAT. DE URBE PRÆPOSITUS ÆT. ANN. LXXV/ SANCTISS.MO PRINCIPI INNOCENTIO P.P. XII. / Amicam Sacerdotalis virtutis Imaginem / In Vener. P. Fran.co Marchesio virtutibus nato, / Cuius vitæ Christianæ telam / Orsa est Innocentia, texuit simplicitas, complicavit patientia, / Pietas extendit, et misericordia, incima sollicitavit humilitas, / Pietas extendit, et misericordia, intima solidavit humilitas, / Ardensque ac perpes Charitas / Vel Verbi Divini præconio, vel piorum voluminum prælo / Vel assiduo Samentorum ministerio / Acu velati phrygia elaboratam / Proximorum emolumento protendit, / Et alternis quasi adornatam luminibus / actionis scilicet et Contemplationis distinxit / Assiduis donec laboribus, stamen consumptum, non scissum est. / Die 15 Februarij 1697. / Ant. Panicara Sacerd. V. I. D. beneficior. Spiritualium. memor D. D. D.”.

⁸³⁸ IBIDEM.

⁸³⁹ IBIDEM.

“[...] Di qui è che il molto illustre signore Costanzo del quondam dottor Bartolomeo Salti nobile cortonese, sano per la grazia di Dio di mente, vista, udito, senno, loquela e intelletto se bene indisposto di corpo e bene giacente nel letto, volendo disporre dei beni che alla bontà divina è piaciuto concederli per poter meglio quando al Sommo Dio piacerà che l'anima sua si spogli di questo vento mortale, alleggerito degli umani pensieri attendere alla Salute. In primis poichè l'anima è più nobile del corpo e di tutte le cose umane, quando del corpo si separa, raccomanda con tutto l'affetto del cuore all'Onnipotente Iddio e alla sua gloriosissima sempre Vergine Madre Maria e a tutti i Santi e Sante della Celeste Corte, acciò mediante la passione di Gesù Cristo, meriti dalla Beatissima Vergine ed intercessione dei santi sia fatto degno di godere della gloria del Paradiso, volse ed ordinò all'Ecclesiastica sepoltura nella Chiesa della Cattedrale di detta città avanti l'altare di San Gaetano con quella spesa funerale che parrà e piacerà all'infrascritto suo signore Erede.

[...] Item. Per rimedio e salute dell'anima sua per aumento del Culto Divino, et in ogni altro miglior modo etc. lasciò et ordinò che seguita la sua morte si eroghino dall'infrascritto suo signor Erede due offizature nella suddetta Chiesa Cattedrale all'altare di San Gaetano da detto signor Testatore e suoi signori fratelli fabbricato, con l'obbligo di sei messe la settimana, con l'applicazione del Sacrificio per l'anima di detto Testatore e secondo la sua intenzione in perpetuo cioè tre per ciascheduno delli Cappellani che offizieranno detta Offiziatura pro tempore, in modo tale che di sei giorni della settimana ogni giorno si celebri da detti Cappellani una Messa secondo la distribuzione da farsi tra li medesimi con l'approvazione del Reverendissimo Capitolo di detta Cattedrale, et il Ius d'eleggere e nominare pro tempore detti Cappellani s'aspetti al suddetto Capitolo e signori canonici di quella, eccetto però l'elezione dei primi due, quale vuole e vuole che si aspetti e s'appartengh all'Infrascritto signore Erede, le quali uffizature s'intendino et esser devino siccome detto Signor Testatore, volse e vuole che sieno manuali et muovibili a beneplacido del suddetto Capitolo senza che in modo alcuno né per alcun tempo sopra di esse offizature et elezione di detti Cappellani possa averci Ius alcuno l'ordinario ecclesiastico di Cortona pro tempore...

[...] Item. Signor detto Testatore asserendo essere l'ultimo esecutore testamentario del già signor Tommaso Braccioli e per levare ogni difficoltà che potesse insorgere e per migliore quiete dell'anima sua e per tutte quelle ragioni che si potessero competere e si competono di dichiarare il successore all'esecuzione predetta disse, volse e dichiarò dover essere et intendere che sia l'Illustrissimo e Reverendissimo monsignor vescovo di Cortona pro tempore e perché come esecutore e suddetto signor testatore ha fatto più e diverse distribuzioni di elemosine a diverse persone e luoghi pii, e specialmente alla venerabile sagrestia della Cattedrale di Cortona rispetto alla nova fabbrica del novo Coro, perciò per l'autorità a lui concesse, e dovutagli in tutto e per tutto ratificò, confermò, ratifica e conferma, le suddette distribuzioni ed assegnazioni, intendendo che abbino piena e perfetta esecuzione nella forma da lui stabilita et in ogni altro miglior modo etc. [...]”. ADC, *Testamento di Costanzo Salti* (1685).

“[...] e l'altra metà delle entrate e frutti dei beni di detta eredità vuole, ordina e comanda si spendino annualmente in far fabbricare la soffitta e volta di detta Cattedrale come giudicheranno meglio detti signori Soprintendenti esecutori, pregando la cortesia dei medesimi e dei loro signori figli e discendenti maschi a degnarsi favorirlo d'accettare questa briga per amore e glori ed onore di sua Divina Maestà, ed esaltazione e decoro di detta Cattedrale e se bene avanti che detta soffitta o volta resti perfettamente perfezionata vi corrano molto anni stante la tenuità delle rendite della sua eredità, nulla di meno perché una cosa vuol principio una volta resterà perfezionata; e finita che sarà detta soffitta e volta, che la metà di dette entrate si spendino annualmente in fare fabbricare di pietra lavorata l'arco del coro sopra l'altar maggiore di detta Cattedrale a che di presente è dipinto a colore di pietra quale finito vuole, ed intende che la metà di dette entrate si spendano annualmente nel

finire e perfezionare li cornicioni di detta Cattedrale con accompagnare quelli principiati sopra della porta maggiore quando però non apportassero pregiudizio alle muraglie della medesima, il che prima potranno farlo riconoscere da periti professori, quali cornicioni finiti che saranno buole ed intende che la metà di dette entrate si spendano annualmente nel far lastricare di marmo il pavimento e piano della medesima Cattedrale, e finito che sarà, la detta metà di entrate si spendino e sempre si debbano spendere nei parati di damasco del Coro, ed in altri ornamenti per beneficio di detta Cattedrale come giudicheranno meglio li soprannominati signori soprintendenti ed esecutori testamentari, e loro signori figli discendenti come sopra, con farvi apporre a tutte le suddette opere che si faranno l'arme e nome e cognome di detto Testatore...". ADC, *Testamento di Giovanni Battista Salti* (20 aprile 1696).

c67.

“Rinnovazione del Convento. Essendo il convento malissimo disposto per la molteplicità delli augumenti fatti da' nostri antenati, in più e diverse maniere, con quantità di detti alti, bassi, e da quali pioveva nel interno per ogni parte, tutto difforme senza comodità e senza ordinanza, non meno che impraticabile per alcune muraglie frascide e lacere [...] Parve bene alla prudenza del M. P. P. fra' Celso Maria Billò già nostro Provinciale. commissario generale di Corte dar principio alla nuova Fabbrica del medesimo convento l'anno del signore 1683 nel mese d'agosto havendo fatto un nobile e ben ordinato disegno nella maniera e forma che di presente si vede.

[...] L'anno 1696 fu tirato giù tutto il Refettorio vecchio con la Libreria, e si diede principio a fabbricar il nuovo, dove nel far i fondamenti nella testiera del medesimo, che guarda verso la città, convene fatigar di molto, mediante non trovarsi il sodo da porvi il fondamento, dove in detto luogo vi sono sotto terra b:a 18 e più di muraglia, grossa e larga quattro braccia, nella qual fabbrica vi s'è consumato centinara di canne di sassi, butti comprati, e centinara di migliara di mattoni e circa settecento moggia di calcina tutta al barzana e rena di fiume. Questo refettorio con la cucina accanto e libreria sopra s'è terminato con tutto il restante contiguo al medesimo sotto, e sopra l'anno 1703, essendosi anche in detto fabbricato le Camere Comuni, che sono accanto alla Crociera avanti il Refettorio e nel'anno 1704 si fece la scala, che v'è al Dormitorio accanto alla Canova con il lavamani di marmo dentro il Refettorio.

[...] Dal mese di giugno dell'anno sopradetto 1704 a di 16 che morì a Bagni di S. Casciano il padre provinciale Gabbriel Maria Valenti guardiano eletto un mese fa, si è rifinito tutto il Refettorio. La vigilia di S. Francesco, la sera a colazione si diede principio à mangiare nel Nuovo Refettorio e vi si pose il Quadro della Madonna sopra la porta, che fu fatto in Roma dal Morandi fiorentino con spesa di 10 piastre con il porto d'esso. Tutto questo fu fatto con l'assistenza del padre difinitore Benigno Maria Archangioli e del padre Antonio Maria Valenti e Girolamo Maria Olivieri. In scritto 24 Agosto 1705". BPFMT, *Registro delle spese e dei beneficamenti fatti colle limosine del Convento e de Benefattori particolari*, c. 16r-18r.

c68.

“L'anno 1810 è l'anno più luttuoso che sia mai scorso in tutti i secoli da poi che esistono nella Chiesa le Corporazioni religiose. Entrati in possesso della Toscana i Francesi nel dicembre del 1807 [...], cominciarono, come avevano fatto in tutti gl'altri Dominj, a malmenare i Corpi Regolari; ed avendo primieramente fatto nel 23 Aprile 1808 un esatto Inventario d'ogni cosa in tutti i conventi [...] scoppì finalmente il fulmine della general Soppressione in Toscana per Decreto dell'Imperatore Napoleone Bonaparte segnato il 13 Ottobre 1810. [...] Giunto intanto il nominato fatal giorno 13 Ottobre vennero i Commissarj coll'Inventario alla mano fatto a prendere possesso di tutta la roba. [...] Fu spogliata la Libreria ricca di preziosi volumi ed assieme cogli scaffali fu il tutto portato alla Sapienza. I Libri detti di San Bernardino passarono anco questi alla Sapienza unitamente a tutti i Libri Corali; come pure i migliori quadri della Sagrestia e l'Immacolata Concezione che stava sopra la porta all'interno del Refettorio". BPFMT, *Libro di memorie*, c46r-v.

c69.

“Madonna seduta col bambino in un paesaggio fantastico; tela come sopra (m 1,10x0,76), forse copia di scuola bolognese del sec. XVII e posta nel Refettorio sopra l'ingresso. Probabilmente è l'immagine originaria collocata nel 1704, asportata nel 1810 e restituita dopo il 1822; nel quale caso fu dipinta a Roma da certo Morandi, fiorentino”.

“La Madonna seduta con Divin figlio in braccio. Tela dipinta a olio, alta 1,10 larga 0,76. – Secolo XVII. Copia di scuola bolognese [...] di pochissimo merito (artistico)”. F. BROGI 1897, p. 234.

c70.

“A di 7 Giugno 1717

Per olio cotto di noce Chiaro, libbre sette e mezzo, e crazie dieci la libbra | lire 6,4

Retargilio una libbra lire e oncie quattro a dui quattrini l'oncia | lire 10,8

Bullette per tirare la Pittura di filo di ferro, Crazie otto | lire 13,4

Per aver dato al Mesticatore di sua fattura cioè Tiratura del quadro, e per averla mesticata attorno dove aveva patito | lire 8

Per uova e acqua vite per darla sopra al quadro, crazie sei | lire 10

Le suddette spese son servite per un quadro venuto di Roma di mano, del signore Giovanni Maria Morandi pittore fiorentino, espressovi il nostro Signore flagellato alla colonna; per aver rittocchato dove aveva patito il suddetto quadro et assistito a detta operazione Giovanni Sagrestani

Somma delle spese | lire 16.12.4”.

“A di 9 Giugno 1717

Io Giovanni Sagrestani ho riceuto dal molto reverendo padre Cappelli le sopra dette lire sedici. Dodici e quattro per rimborso delle sopra dette spese, e di più ho riceuto ancora lire trenta datemi dal medesimo padre per onorario di mia ritocatura e assistenza intorno al sopra detto quadro, a me detto contantj sono in tutto | lire 46.12.4”

“A di 13 luglio 1717

Padre Lorenzo Cappelli depositario dell'eredità Serragli pagherà al signor Giovanni Sagrestani pittore scudi sei lire 4.12.4 per saldo del retroscritto conto; che lire 16.12.4 per rimborso di spese, e lire 30 per onorario di sua opera intorno alla Tavola della flagellazione del Signore e collocata in Sagrestia [...] Gino Ginori Prefetto dell'eredità, Francesco Maria Burchi Preposito”. ASF, 136, *Conto dei molto reverendi padri di San Filippo Neri di San Firenze*. p. 89, foglio sciolto c.1r.

c71.

“La Chiesa dei reverendi padri dell'Oratorio di San Filippo Neri di Firenze ha una cappella contigua, di più moderna costruzione, la quale, benché con quella abbia immediata comunicazione, forma nondimeno una porzione di fabbrica separata e distinguesi eziandio per differenza di stile e di gusto; che la Chiesa principale, fondata nel 1645 dall'Architetto Pier Francesco Silvani è d'ordine corintio ed ha tutte le parti che lo compongono di pietra serena o macigno, laddove la Cappella edificata verso il 1772 col disegno di Zanobi del Rosso, è d'ordine jonico ed è ornata solamente di stucchi. Fu essa fin da principio destinata a custodire la Santissima Eucaristia nei giorni in che le sacre funzioni celebrate nella Chiesa impediscono ai fedeli l'accostarsi alla Sacra Mensa; e per l'altare fu destinata una tavola esprimente la Flagellazione di Gesù, colorita da Giovanni Maria Morandi pittor fiorentino di merito non volgare, il quale, morto in Roma nel 1716, lasciolla ai Padri Filippini della sua patria affinché la collocassero nella loro chiesa, ma non avendolo consentito la sua dimensione mal rispondente

all'architettura di quegli altari, era rimasta in deposito per più di mezzo secolo nella Sagrestia, finchè non giunse la opportunità di adattarla a questo della nuova Cappella. E siccome quasi contemporaneamente ricostruivasi dai fondamenti l'antica e limitrofa Chiesa di San Firenze, così venne rimosso di là e quivi trasferito il marmoreo monumento del venerabile padre Pietro Bini, fondatore della Congregazione dell'Oratorio in Firenze, e sopra a quello (invece del suo ritratto dipinto dal Bilivert che prima eravi appeso) fu posta la tavola, che parimente era nell'antica chiesa all'altare della nobile famiglia Del Tovaglia, e che figura la crocifissione dei diecimila martiri del monte Ararat avvenuta, credesi, sotto l'impero di Adriano o di Antonino suo successore.

[...] Stabilito adunque che la Cappella fosse dedicata a Gesù Flagellato, come la tavola dell'altare indicava, fu risoluto altresì che nella cupola si vedesse la sua gloriosa Ascensione, e nei peducci i profeti Mosè, Davide, Daniele e Michea che ne predissero la venuta. Laonde nel 1774 i Padri affidarono la ragguardevole commissione a Tommaso Gherardini, professore a quei giorni assai riputato [...] . La vigilia della solennità di San Filippo Neri dell'anno 1776, la Cappella, così com'era, venne aperta al pubblico; e da quel giorno in poi, per lo spazio di otto lustri, non accadde cosa meritevole di special ricordanza; ma sul cadere dell'ottavo, un giovane e dabbene artigiano chiamato Gaetano Scalzini, possessore di devotissima immagine di Nostra Signora, di mano del celebre Carlo Maratti, sentendosi venir meno la vita per tale consumatrice, manifestò viva brama, che quella Immagine a lui sì cara fosse, dopo la sua morte, posta alla comune venerazione a piè della tavola di Gesù flagellato. Non era intieramente trascorso l'anno 1817, e già il pio desiderio aveva ottenuto il suo compimento! D'allora in poi la Cappella medesima si considerò come dedicata a Maria Santissima, e venne comunemente appellata della Madonna.

[...] Laonde del 1840, o in quel torno, fu stabilito: [...] 2. di rimuovere dall'altare il quadro della Flagellazione, il quale per essere alquanto annerito ed illuminato da fioca luce, pochi consideravano e taluno ignorava perfino che cosa rappresentasse, 3. di sostituirgli il quadretto della Madonna con quegli ornamenti di plastica che fossero necessari a riempier lo spazio prima occupato dalla tavola del Morandi, adesso trasportata nella Sagrestia dell'Oratorio 4. Di scavare, lateralmente all'altare, due vani nella muraglia a guisa d'armari o tabernacoli per collocarvi le sacre reliquie, i quali per le proporzioni ed esterne modanature facessero accompagnamento alle porte corrispondenti [...] Tutti questi lavori hanno avuto, nel corso di sette anni, il loro compimento". G. MASSELLI 1847, pp. 3-8.

c72.

"La Flagellazione. a destra vedesi Cristo legato cogli occhi rivolti verso il cielo, dietro ad esso ed innanzi tre manigoldi vibrano colpi di verga. A sinistra un fariseo, circondato da armigeri, sorveglia. A destra in alto il busto di Tiberio. Alt. Mt 3,32 = Larg. 2,46". Biblioteca degli Uffizi, *Inventario 1890*, n. 8286.

c73.

"La Tavola della Flagellazione di Cristo, da lui spedita per la Chiesa dei padri dell' Oratorio, fu uno degli ultimi suoi lavori. Senza però mostrare i pregiudizi dell'avanzata età dell'Autore, fa piuttosto l'elogio alla sicurezza del suo pennello. Seguace de' più celebri maestri de' tempi suoi formò su di essi la sua maniera di dipingere, come sembra ad alcuno, non lontana molto da un non so che di cortonesco". M. LASTRI 1791-5 (1795), c.79r-v.

c74.

"[...] In fondo di quelle (sale del dormitorio) una cappella della Madonna del Rosario fatta a spese di suor Maria Angelica Cocconi, benissimo ornata con stucchi alla moderna con suoi sedili in noce". ADM, Visite pastorali, 0255. *Visitatio civitatis et Dioecesis Politianae ab Ill.mo e R.mo Dno Francesco Maria de Arrighis Episcopo Politiano* (15 aprile 1715).

“[...] Et contulit ad aliam Cappellam sub titulo B.mae Virginis S.mi Rosarii itamque invenit decentissime ornatam, ac magna impensa, ut fecit spatium, constructam da industria R.a Monichis Maria Angela de' Cocconi. Ante Sacra Imaginem, et circum ea depicta Sacra Misteria Rosarii, adevit lampas argentea, qui lucebat. In huiusmos Cappella adest Bulla, seu Privilegium aggregationis Societati S.mi Rosarii concessum a R.mo P. A. Antonino Cloche Preposito Generale Ordinis Predicatorum sub die 27bris 1715. Ostensum fuit documentum eamdem Cappellam fuisse benedictam ab Ill.mo et R.mo S. Franc.o M.a Arrighi e fu pritiano predecessore sub die 11 Aprilj d.i anni 1715”. ADM, Visite pastorali, 0256. *Visitatio civitatis et Dioecesis Politianae di Angelo Maria Vantini del 20 settembre 1729*, cc. 158v-159r.

c75.

“[...] Inspexit simul duo parvula sacella, sed quidam illa elegantia, et formosa, quae in dormitoriis exstant, B. M. V Septem tranfix dolori bus dicatum unum, B. M. V. SSmi Rosarii dicatum alterum, et summis laudibus approbavit”. ADM, Visite pastorali, 0258. *Visita del Monsignor Pietro Franzesi (29 settembre 1769)*, foglio non numerato.

“[...] Dipoi visitò la cappella interna del SSmo Rosario, e lodò”. ADM, Visite pastorali, 0259. *Visite di monsignor Pellegrino Maria Carletti del 25 giugno 1805*, c. 60r.

“[...] Quindi passò a visitare la Cappella interna del Santissimo Rosario, dove in sequela di Apostolico Benigno indulto si celebra all'occorrenza la Santa Messa per comodo delle Inferme e vi si presta il Santissimo Viatico”. ADM, Visite pastorali, 0259. *Visite di monsignor Pellegrino Maria Carletti del 5 luglio 1829*, cc. 171r-v.

“[...] Passò di poi a visitare la Cappella esistente superiormente sotto l'invocazione del Santissimo Rosario, nel quale per Apostolico Indulto si celebra la S. Messa all'occorrenza per incomodo delle inferme e si presta il Santissimo Viatico e trovata la medesima sotto decentia lodò e approvò”. ADM, Visite pastorali, 0260. *Visite pastorali di monsignor Ippolito Niccolai (1830-2)*, c. 10v.

“[...] Magnoperò autem commendavit SSmi Rosarii Sacellum, quod jamdiu Rda Mr Soror Maria Angelica Cocconi, ad praesens Priorissa, propriis sumptibus curavit conficiendus”. ADM, Visite pastorali, 0257. *Visitatio altera Politianae civitatis et Dioecesis ab Ill.mo et R.mo D.no Angelo Maria Vantini Ep.o Politiano... (7 luglio 1738)*, c. 23r.

c76.

“12 ottobre 1669 [...] a di detto scudi nove pagati al sudetto Giovanni Alberto per lui a Nicola Sorri, per altrettanti pagati a detto signore per pagarli al Morandi pittore per un ritratto della felice memoria del cavaliere signor Tommaso, per mandarlo a Pistoia all'Eccellentissima signora suor Maria Teodora | scudi 9”. ASV, Fondo Rospigliosi, *Entrata e uscita dell'Eccellentissimo cavaliere Francesco Giovanni Battista Rospigliosi (1668-70)*, p. 46r, in E. VILLA 1994, p. 152, doc. 11.

c77.

“Il Ritratto del cardinale Sigismondo Chigi in tela simile, del Morandi”. *Inventario del duca Giovanni Battista Rospigliosi del 26 giugno 1713* in A. NEGRO 1999, pp. 311-327.

c78.

“Il quadro, da 7 e 5, col battesimo che san Giovanni alle turbe, dipinto del 16..., dalli pittori accademici di S. Luca, li quali fecero una figura per ciascuno et il paese Giovanni Francesco Grimaldi bolognese, donato al signor cardinal Carpegna, per lo Statuto”. G. DE MARCHI 1987, pp. 294-5.

c79.

“Un ritratto di Sua Santità Innocenzo XII in habito di cardinale, fatto in Roma dal Morandi, con cornice liscia indorata di palmi 2.3 in circa, essendo testa e busto”. *Inventario dell'abate Francesco Ridolfi (19 agosto 1697)* in F. PETRUCCI 2008, p. 361.

“Duoi ritratti di palmi tre largo l'uno, uno vi è il Santo Pontefice Innocentio decimo terzo, e nell'altro l'Eminentissimo signor cardinal Pignatelli Arcivescovo di Napoli, loro cornice intagliate et indorate”. *Inventario di Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli, Duchessa di Terranova e Monteleone (30 settembre 1723)*, Archivio di Stato di Napoli, notaio Giuseppe de Vivo, scheda 714, protocollo 30, f. 61v-62r⁸⁴⁰.

“Uno ritratto dell'Eminentissimo Signor Cardinale Pignatelli Arcivescovo di Napoli, di palmi tre lungo e palmi due e mezzo largo, sua cornice di pero negro con duoi stragalli indorati”. *Inventario di Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli, Duchessa di Terranova e Monteleone (30 settembre 1723)*, Archivio di Stato di Napoli, notaio Giuseppe de Vivo, scheda 714, protocollo 30, f. 95v-96r⁸⁴¹.

“Uno quadro di palmi tre lungo e palmi due e mezzo largo ritratto dell'Eminentissimo signor cardinale Pignatelli Arcivescovo di Napoli”. *Inventario di Giovanna Battista d'Aragona Pignatelli, Duchessa di Terranova e Monteleone (30 settembre 1723)*, Archivio di Stato di Napoli, notaio Giuseppe de Vivo, scheda 714, protocollo 30, f. 105⁸⁴².

c80.

“27. Un simile (quadro in tela), alto braccia 1.2 largo braccia $\frac{3}{4}$, dipintovi san Ranieri inginocchiato con angeli in cima al Monte Sinai, dove riceve la visione della *transfigurazione*, con adornamento tutto intagliato e dorato”. *Inventario di quadri della camera detta della cappella della Serenissima Gran duchessa Vittoria della Rovere di gloriosa memoria, consegnati al Serenissimo e Reverendissimo Signor Principe Cardinale de' Medici in ordine alla disposizione della medesima Serenissima Gran Duchessa* in P. GALLETTI 1907, pp. 76-8.

c81.

“Un ritratto di tre palmi d'Alessandro ottavo si dice del Morandi con cornice dorata”, ASR, 30 Not. Cap., Mancinellus Stephanus, vol. 301, *Inventario del cardinale Luigi Omodei (23 agosto 1706)*, f. 249v⁸⁴³.

c82.

“Sedici tondi in ricche cornici quadre, rappresentanti Nostro Signore, la Madonna e gl'Apostoli, fatti fare a posta da signori pittori viventi, li nomi di quali qui si vedono nell'annesso foglio registrati, e furono esposti con la regola delle Litanie: Vergine Santissima Maria – Signor Morandi; Gesù Cristo – signor Trevisani; San Pietro – signor Trevisani; San Paolo – signor Benedetto Luti; Sant'Andrea – signor Procaccini; San Giacomo Maggiore – signor Giovanni Pietro Melchiorri; San Giovanni – signor Giuseppe Chiari; San Tomaso – signor Pietro de Pietri; San Giacomo minore – signor cavalier Person; San Filippo – Giuseppe Ghezzi; San Bartolomeo – signor Sebastiano Conca; San Mattheo – signor Giuseppe Passeri; San Simone – signor Luigi Garzi; San Taddeo – signor Criccolino; San Matthaia – signor Michele Rocca parmigiano; San Barnaba – signor Girolamo Pesci. E questo fu l'ordine della disposizione d'esser veduti”. G. DE MARCHI 1987, pp. 282-283.

⁸⁴⁰ I dati archivistici sono tratti dal Getty provenance database.

⁸⁴¹ IBIDEM.

⁸⁴² IBIDEM.

⁸⁴³ IBIDEM.

Le opere perdute dagli inventari⁸⁴⁴.

Madonna con bambino. Siena, palazzo Sansedoni.

“Quattro piccoli quadretti con cornici dorate e cristallo rappresentanti due diverse figure della Madonna, una del Morandi e l'altra del Pacchiarotti e gl'altri due diversi Santi di buon pennello”. Siena, Inventario di palazzo Sansedoni (XVIII secolo).

Gesù bambino dormiente, Venezia, Ca' Rezzonico.

“Bambino, che dorme del Cavalier Morandi”. Venezia, Inventario di Ca' Rezzonico (XIX sec.).

Sant'Elena. Roma, proprietà di Bonaventura Argenti.

“Altro quadro di S. Elena con Cornice Nera con filetto di oro del Morandi”. Roma, Inventario dei beni di Bonaventura Argenti (8 febbraio 1697).

La visione di Eliseo. Roma, collezione Sforza Cesarini.

“Un quadro di palmi 6 e 5, rappresenta Eliseo colla veduta, pittura del Morandi | scudi 50”. Roma, Inventario della collezione Sforza Cesarini (1713).

Madonna con bambino. Roma, collezione Sforza Cesarini.

“Un quadro di palmi 1 e 1 ½ rappresentante la Madonna Santissima ed il Bambino, opera del Morandi | scudi 15”. Roma, Inventario della collezione Sforza Cesarini (1713).

Madonna con bambino e sant'Elisabetta con san Giovannino. Roma, collezione Rospigliosi.

“Un Quadro in tela di mezza testa in ovato, rappresenta la Madonna, sant'Elisabetta e san Giovanni Battista, opera di Giovanni Maria Morandi”. Roma, Inventario della collezione Rospigliosi (26 giugno 1713).

Maddalena nel deserto. Roma, collezione Odescalchi.

“Altro quadro incontro la finestra, in tela alta palmi sei e mezzo, larga palmi sei, rappresenta santa Maria Madalena nel deserto, originale del Morandi, con cornice liscia dorata”. Roma, Inventario della collezione di Livio Odescalchi (23 novembre 1713).

Diana. Roma, collezione Odescalchi.

“Altro quadro in tela alta palmi tre, larga palmi due, rappresenta Diana, copia che proviene dal Morandi, con Cornice liscia dorata”. Roma, Inventario della collezione di Livio Odescalchi (23 novembre 1713).

⁸⁴⁴ Laddove prive di riferimenti bibliografici specifici, tutte le notizie esposte in questa sezione sono tratte dal Getty provenance database.

<i>Apollo</i> . Roma, collezione Odescalchi.	“Altro in tela alta palmi tre, larga palmi due e mezzo, rappresenta un Apollo, copia che proviene dal Morandi, con cornice liscia dorata”. Roma, Inventario della collezione di Livio Odescalchi (23 novembre 1713).
<i>Madonna con bambino</i> . Siena, collezione dell’abate Lattanzio Sergardi.	“Madonna col Bambino del Morandi, in tela di mezza testa, con cornice tutt’oro scudi 30”. Siena, Inventario dei beni dell’abate Lattanzio Sergardi (1727).
<i>Madonna con bambino</i> (copia da Correggio). Siena, collezione dell’abate Lattanzio Sergardi.	“Madonna del Correggio, copia fatta dal Morandi, grande 3 palmi incirca, con cornice all’antica scudi 22”. Siena, Inventario dei beni dell’abate Lattanzio Sergardi (1727).
<i>Madonna con bambino</i> . Siena, collezione di monsignor Lodovico Sergardi.	“Madonna col bambino del Morandi, tela di mezza testa, cornice tutto oro (scudi) 30”. Siena, Inventario dei beni di monsignor Lodovico Sergardi (1727).
<i>Madonna con bambino</i> (copia da Correggio). Siena, collezione di monsignor Lodovico Sergardi.	“Madonna del Coreggio, copia fatta dal Morandi, grande 3 palmi, cornice alla antica intaglio e oro 22”
<i>Mezza figura</i> . Siena, collezione di Marcello Biringucci.	“Altra mezza figura, senza ornamento. Opera del Morandi”. Siena, Inventario del cavalier Marcello Biringucci (1727-8).
<i>Madonna col Bambino</i> . Roma, Collezione Barberini.	“Un’ quadro da mezza testa, rappresentante la Madonna col Bambino in braccio, cornice dorata intagliata, opera del Morandi, stimato scudi ottanta scudi 80”. Roma, Inventario dei beni di Olimpia Pamphilj Giustiniani Barberini.
<i>Cupido</i> . Roma, collezione del cardinale Cornelio Bentivoglio d’Aragona.	“Altro in tela di tre palmi per alto, rappresentante un puttino o sia Cupido, originale del Morandi, con cornice di modello come sopra, si valuta scudi venti scudi 20”. Roma, Inventario dei beni del cardinale Cornelio Bentivoglio d’Aragona (10 gennaio 1733).
<i>Visitazione</i> . Siena, collezione di Filippo Tolomei.	“Una visitazione della Madonna e santa Lisabetta del Morandi, con cornice nera intagliata e dorata”. Siena, Inventario dei beni di Filippo Tolomei (10 luglio 1739).
<i>Idolatria di Salomone</i> . Roma, collezione del cardinale Neri Maria Corsini, già di proprietà di Filippo Filisboni (donato a lui nel testamento del Morandi).	<p>“L’Idolatria di Salomone del Morandi”. Roma, Inventario dei beni del cardinale Neri Maria Corsini (1740).</p> <p>“Salomone che sacrifica gl’Idoli, grande per traverso, del Morandi”. Inventario della collezione Corsini (1750). G.</p>

	MAGNANIMI 1980, p. 96, 107, 124.
<i>Sacra famiglia.</i> Roma, collezione Piccini.	“Altro in rame circa due palmi alto, rappresentante la Madonna, Bambino e san Gioseppe, dipinto dal Morandi, con cornice antica intagliata e dorata scudi 20”. Roma, Inventario dei beni della collezione Piccini (1743).
<i>Presepe.</i> Roma, collezione Piccini.	“Un tondo circa un palmo rappresentante presepe, della scuola di Morandi, con cornice dorata scudi 70”. Roma, Inventario dei beni della collezione Piccini (1743).
<i>Flora con putto.</i> Roma, collezione di Giacinto Sacripanti.	“Uno di palmi due e mezzo per traverso, rappresentante una Flora con putto, dipinto da Morandi, con cornice intagliata dorata, numero 34 scudi 15”. Roma, Inventario dei beni di Giacinto Sacripanti (19 settembre 1743).
<i>Bacco.</i> Roma, collezione del cardinale Girolamo Colonna.	“Un quadro per alto di palmi 2, rappresentante Bacco, figura sana, opera di Morandi, con Cornice a tre ordini d’intaglio dorata scudi 25”. Roma, Inventario dei beni del cardinale Girolamo Colonna (1763).
<i>San Luca che ritrae la Vergine.</i> Roma, collezione Rospigliosi.	“Due Quadri di tre palmi per alto, uno rappresentante la Madonna Bambino e san Giovanni, copia di Pusino e l’altro rappresentante san Luca che ritratta la Madonna del Morandi”. Roma, Inventario dei beni di Camillo Rospigliosi (6 maggio 1769).
<i>Santo Cappuccino.</i> Roma, collezione di Filippo III Colonna.	“Un Ottangolo in Cornice quadra di 3 per alto, un Santo Cappuccino, Giovanni Maria Morandi”. Roma, Inventario dei beni di Filippo III Colonna (1783).
<i>Gesù bambino e due serafini.</i> Roma, collezione di Filippo III Colonna.	“Un Quadro di 2 per traverso, Gesù Bambino colco e due Serafini, Giovanni Maria Morandi”. Roma, Inventario dei beni di Filippo III Colonna (1783).
<i>Madonna addolorata.</i> Roma, collezione di Filippo III Colonna.	“Un Quadro di 3 ½ e 5 per alto, la Madonna addolorata, Giovanni Maria Morandi”. Roma, Inventario dei beni di Filippo III Colonna (1783).
<i>Adorazione dei Magi.</i> Roma, collezione Corsini.	“Una Visita de Maggi, originale di Morandi”. Roma, Inventario dei beni di Tommaso Corsini (1808).
<i>Ritratto di vecchio.</i> Roma, collezione Corsini.	“Ritratto di un vecchio con carta in mano, originale di Morandi”. Roma, Inventario dei beni di Tommaso Corsini

	(1808).
<i>Sacra famiglia</i> , Roma, Villa Albani.	“Un quadro in tela di palmi tre e 2 ½, rappresentante la Beata Vergine a sedere col bambino in braccio e san Giuseppe, di mano del Morandi, con cornice nera, con riporti intagliati dorati”. <i>Inventario, o sia nota de' quadri che sono in casa Albani in Roma</i> , 1790, p. 46
<i>Maddalena nel deserto</i> , Montecassino, Abbazia.	“Del Morandi: Una Santa Maria Maddalena nel deserto, palmi 2 e ½”. F. DELLA MARRA 1751, p. 104
<i>Gesù restituisce la vista ai ciechi</i>	“Jesus Christ rendant la vue aux deux aveugles, qu'il rencontre en sortant de Jéricho; à mi-corps; légèrement esquissé à la pierre noire, lavé de bistre. E. L. in 8vo. / Un portement de croix. Composition de beaucoup de figures. Esquisse légèrement faite à la plume lavé d'encre de la Chine. E. H. in 4”. A. VON BARTSCH 1794, p. 55.
<i>Martirio di santo Stefano</i> , Roma, collezione Miollis.	“Martirio di S. Stefano del Morandi, 4 palmi per 3”. <i>Inventario della collezione Miollis al Quirinale</i> . F. A. VISCONTI, A. VISCONTI 1814, p.73.
<i>Orazione nell'orto</i> , Roma, collezione del pittore Benedetto Luti.	“Un quadro in tela da mezza testa grande, rappresentante l'Orazione all'Orto copiato dal Morandi, con sua cornice bianca di legno”. M. B. GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 65-118.
<i>Un miracolo di sant' Antonio</i> , Roma, collezione del pittore Benedetto Luti.	“Un quadro in tela di 5 e 3 tonda da capo, rappresentante Un miracolo di S. Antonio, originale di Tiziano e copiato dal Morandi, con sua cornice dorata”. M. B. GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 65-118.
<i>Salvatore</i> , Roma, collezione del pittore Benedetto Luti.	“Un quadro in tela da testa, rappresentante un Salvatore di mano del Morandi, con sua cornice nera e dorata”. M. B. GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 65-118.
<i>Testina</i> , Roma, collezione del pittore Benedetto Luti.	“Un quadro in tela da mezza testa, rappresentante una testina con sua cornice dorata di mano del Morandi”. M. B. GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 65-118.
<i>Ritratto</i> , Roma, collezione del pittore Benedetto Luti.	“Un quadro in tela di mezza testa rappresentante un ritratto di mano del Morandi, con sua cornice e dorata”. M. B. GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 65-118.
<i>La Notte</i> Roma, collezione del pittore Benedetto Luti.	“Un quadro in tela di testa rappresentante la Notte del Caracci copiato dal Morandi, con sua cornice dorata”. M. B. GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 65-118.
<i>Madonna con Bambino e Santi</i> , Roma, collezione del pittore Benedetto Luti.	“Un quadro quasi in tela d'imperatore, rappresentante la Madonna col Bambino, la Madalena e San Marco, originale di Correggio, copiato dal Morandi”. M. B. GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 65-118.

Lucrezia, Roma, collezione del pittore Benedetto Luti.

“Un quadro in tela di 3 palmi rappresentante la Lucretia, da Guido copiata dal Morandi”. M. B. GUERRIERI BORSOI 2009, pp. 65-118.

d) La grafica

d1.

“Vingt-quatre Desseins de quelques-uns des Maîtres nommés précédemment [...], et de Paul Schor, Fabricio Chiari, Ricciolini, Jean Odazi, le Morandi, Cametti, Antoine Oratii, Benedetto Lutti, M. le Gros. (La plus grande partie de ces Desseins des Peintres & Sculpteurs de l'Ecole Romaine, a été rassemblée par un curieux de Rome nommé Pio. Il avoit entrepris de former un Recueil de Desseins de tous les Maîtres, dont il pourroit découvrir des ouvrages; et dans cette vûë, il fit travailler tous les Artistes qui vivoient en son tems à Rome. L'on peut croire que l'émulation les excita à faire de leurs mieux)”. *Vendita di Pierre Crozat del 10 aprile 1741 (Parigi)*, lotto 536.

d2.

“Trente Desseins du Passari, du Cavalier Daniel, Melchior Cassa, Buoncori, du Pere del Pozzo, Ottini, Odazi, Morandi, Benedette Lutti, Masucci, Cavalier Nasini, Creccolini, Cavalier Ghezzi, Sebastien Conca, M. le Gros, etc.”. *Vendita di Pierre Crozat del 10 aprile 1741 (Parigi)*, lotto 536.

d3.

“Trente-deux Desseins des mêmes Maîtres [...]”. *Vendita di Pierre Crozat del 10 aprile 1741 (Parigi)*, lotto 536.

d4.

“Vingt-neuf Desseins de la plûpart des Maîtres susdits [...], et quelques-uns du Berettoni, Pio et autres”. *Vendita di Pierre Crozat del 10 aprile 1741 (Parigi)*, lotto 536.

d5.

“Le Massacre des Innocents à la plume et au bistre, rehaussé de blanc, par Morandi, et deux desseins de Josepin”. *Vendita di Jean François de Troy (Parigi) del 18 aprile 1764*, lotto 1372.

d6.

“Quatre dessins de Giovanni Maria Morandi, dont une Annonciation, gravée par Nicolas le Sueur, n°132, du Cabinet de Crozat”. *Vendita di Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville del 19 gennaio 1779 (Parigi)*, lotto 2940.

d7.

“Sept autres (dessins), par le même (Pier Francesco Mola) et par Jean Marie Morandi et B. Morelli”. *Vendita di Charles-François, marquis de Calviere del 5 maggio 1779 (Parigi)*, lotto 2996.

d8.

“Treize Sujets et études de figures, par le même (Sebastiano Conca), Morandi, P. Mattei, C. Cignani, etc.”. *Vendita del 26 novembre 1781 (Parigi)*, lotto 3319.

d9.

“Five fine drawings, Morandi, Pordeone, Seb. Concha, G. Mazuoli, etc.”. *Vendita Christie's (Londra) del 17 dicembre 1784*, lotto 3668.

d10.

“Two (drawings) Morandi and Cigoli (Italian School)”. *Vendita di Greenwood (Londra) del 16 febbraio 1787*, lotto 4145.

d11.

“La Ste. Vierge assise à gauche et tournée à droite avec l'enfant Jésus qui caresse Ste. Catherine à genoux devant lui, et derrière elle se voient deux à trois Anges debout, à gauche, derrière la Vierge, se voit St. Joseph, aiant la tête appuyée sur sa main droite – Jean Marie Morandi”. *Vendita del 5 febbraio 1789 (Parigi)*, lotto 4501.

d12.

“Three, Dominichino, Morandi, etc.”. *Vendita Christie's (Londra) del 11 maggio 1791*, lotto 4729.

d13.

“Dessins d'après lesquels sont gravées ou commencées des Planches destinées à former des Livraisons ultérieures. Quarante-sept Dessins ; savoir, vingt-neuf d'après des Tableaux de l'Albanne, Albertinelli, Allegri, Amerighi, Arpino, Bartholomeo, Billiverti, Bronzini, Cigoli, Corado, Furino, Lanfranc, Lotti, Morandi, Guido Reni, André del Sarte, Zampieri, Bega, Mieris, Netscher, Vander-Neer, Rubens, Terburg, et Vander-Werf ; cinq d'après des Bas-reliefs étrusques, six d'après des Statues antiques, et dix d'après des Camées. (Outre ces quarante-cinq Dessins, il en existe une vingtaine d'autres entre les mains de différens Graveurs; plusieurs des Planches gravées d'après, sont terminées, et d'autres commencées à graver”. *Vendita del 20 marzo 1800 (Parigi)*, lotto 5999.

d14.

“(Portrait of) Raphael - Morandi”. *Vendita del 14 luglio 1812 (Dublino)*.

d15.

“Giovanni Maria Morandi. Ce peintre naquit à Florence en 1622 et mourut à Rome en 1717. Il apprit l'art quelque temps chez Bilivert, et fut très jeune à Rome où il tint au stile de Pierre de Cortone. On l'appela dans la suite à la cour impériale de Vienne, où il peignit beaucoup de portraits et quelques autres tableaux historiques. La pièce suivante, dessinée avec goût et gravée d'une pointe large et vite, est la seule que Morandi ait gravée lui-même, si toute-fois il en est effectivement l'auteur, ce que nous ne saurions pas assurer avec certitude. La raison pour laquelle nous croyons pouvoir la lui attribuer c'est que l'épreuve que nous en avons vue, portoit le nom de Morandi écrit à la plume par une ancienne main, et que d'ailleurs le goût du dessein s'accorde bien à celui des estampes gravées d'après lui par d'autres graveurs”. A. VON BARTSCH 1821, XXI, pp. 85-86.

e) L'atelier del Morandi

e1.

“Al signor conte Carlo Carrara, Alzano

Prendo ardire di valermi del potente mezzo di Vostra Signoria Illustrissima per far sapere a sua Eccellenza il signor Camillo Barlendi, come giorni sono, ritrovandomi a letto ammalato, capitò da me il signor Andrea Peracca scultore, pregandomi che fosse per concedergli campo di riporre in mia casa una modello di terra a imitazione di quel crocifisso, che ha preso a fare per la sagrestia di codesta chiesa di san Martino, acciocchè potesse farlo vedere a tutti li più periti e di maggior concetto, perché dicano il loro parere; e ciò per far vedere che non vuole tralasciar nessuna diligenza per far che l'opera medesima riesca bene, essendo stata concordata dal mezzo della tanto vantaggiosa protezione di Sua Eccellenza per vantaggio della chiesa, non meno che per favorire le mie suppliche, a riguardo delle quali, siccome io non avevo raccomandato altro al detto scultore se non che facesse onore a me e a chi con la sua mediazione gli ha fatto avere quest'opera; così ha voluto esporre questo modello, acciocchè ognun dica il suo parere, a fin di operar meglio. Ma si conclude che nel modello stesso non vi sia replica; e a parere de' principali intendenti vien giudicato che se ridurrà il marmo come il modello, non sia per valer meno di scudi 500, di lire 7 veneziane per scudo. Onde si consoli l'Eccellenza del signor Cammillo, che un giorno dalla comunità saranno sempre più commendate le sue elezioni fatte con tanto vantaggio. Né creda che ciò dica per favorire lo scultore, ma veramente perché fatta che sia l'opera, averò sempre persone che non piacendole, ben volentieri rimborseranno la chiesa d'Alzano del danaro accordato; e di questo ne rendo io l'impegno sul fondamento di chi me ne fa certo; il che le servirà d'avviso per suo governo. Di più questo scultore desidererebbe lavorare il marmo in mia casa, per poi improvvisamente portare il modello col marmo originale in Alzano, godendo che gli suoi emuli non vedano l'opera sua, se non dopo terminata e collocata. Ma io desiderando in questo, siccome in ogni altra cosa, d'incontrare il gusto di Sua Eccellenza, devo supplicare Vostra Signoria Illustrissima perché mediante la grande confidenza, che con quella tiene, si degni farmi noti li suoi sentimenti. Perdoni l'incomodo e mi conservi al solito la sua padronanza. Bergamo, 4 maggio 1691, Giovanni Maria Morandi”. *Lettera di Giovanni Maria Morandi a Carlo Carrara, 4 maggio 1691* in G. G. BOTTARI 1766, pp. 209-210.

f) Accademia di san Luca

f1.

“Die prima Julij 1657. Habita fuit Congregatio secreta Ill.ris Academiae Sancti Lucae Pictorum et Sculptorum Urbis in solita mansionem studij dictae Academiae ad infrascriptum effectum in qua intervenerunt omnes infrascripti videlicet: signor Filippo Gagliardi Principe, signor Giovanni Francesco Grimaldi primo Rettore, signor Fabritio Chiari, signor Paolo Naldini, signor Giovanni Battista Galestruzzi, signor cavalier Lattantio Nicoli, signor Carlo Cesi, signor Filippo Lauri, signor Francesco Cozza, signor Matteo Piccioni, Omissis, etc. Fu proposto e detto dal sudetto signor Filippo Principe e da alcuni altri de signori Congregati che gli infrascritti Pittori e Scultori absenti desiderano essere annoverati tra gli Accademici, e discorso sopra ciò, fu risoluto che conforme alli statuti et decreti altre volte fatti, debba correre la bussola per dichiararli tali, e sono gli infrascritti, cioè: signor Guglielmo Cortese pittore borgognone, signor Giovanni Maria Morandi pittore, signor Francesco Margia pittore, signor Gregorio Preti pittore, signor Gasparo Duchè alias Pusino pittore, signor Antonio Lombardi scultore, signor Francesco De Rossi da Faviziano scultore [...] Fu poi corda la bussola per il sopradetto signor Giovanni Maria Morandi, e trovate in essa fave nere favorevoli al numero di diece, e fave bianche disfavorevoli al numero di una, il detto

signor Giovanni Maria Morandi fu accettato e dichiarato per accademico [...]”. AASL, vol. 43, *Congregazione del 1 luglio 1657*, cc. 113v-114r⁸⁴⁵.

f2.

“[...] Per la conferma de i statuti vi è di bisogno del signor Cardinale Carpegna però è necessario finire il suo quadro”. AASL, vol. 44, *Congregazione del 20 novembre 1672*, c. 80v.

“[...] Fu risoluto che dovesse venire alla perfezione del quadro che si deve dare al signor cardinale Carpegna e furono nominati li signori Giovanni Battista Gaulli, Filippo Lauri, Giuseppe Bartolomeo Chiari, Guglielmo Cortese, Giacomo del Po’, Lazzaro Baldi, Giovanni Maria Morandi, Giovanni Bonatti, Domenico Maria Canuti [...]”. AASL, vol. 43, *Congregazione del 26 settembre 1673*, cc. 226v-227r.

“[...] Furono deputati per portare il quadro all’Eminentissimo signor Cardinal Gaspare Carpegna, cioè il signor Principe Carlo Maratti, Giovanni Francesco Grimaldi, Domenico Guidi, Giovanni Maria Morandi, Fabritio Chiari, Lazzaro Baldi, Ciro Ferri, e fu risoluto domenica prossima”. AASL, vol. 43, *Congregazione del 29 giugno 1674*, c. 232v.

f3.

“[...] In primo luogo quale credo sia il sito sopra il finestrone che sta sopra il pulpito. In questo si rappresenti la Pittura ornata con suoi geroglifici, conforme parerà al accorto professore da una parte e l’altra nelli angoli della volta si portanno fare scienze appartenenti a detta Pittura in uno di essi l’Invention e l’Imitatione e nel altro opposto la Prospettiva e l’Armonia. A man destra in uno dei siti grandi sopra le finestre si potrà rappresentare la Scultura e per accompagnatura di essa per esser grande il sito si potrà fare nel medesimo quadro con bel modo disposte la Simetria e la Bellezza quali appartengono a questa professione. Nel suo opposto sopra la porta si rappresenterà la figura dell’Accademia coronata di oro in maestà con suoi geroglifici la quale verrà molto vaga da una parte e l’altra di essa in quegli angoli della volta si potrebbe rappresentare giovani studenti applicati chi al disegno con tavola, alcuni a modellare et altri a compassi, righe e squadre che rappresentassero d’apprendere quelli studi che si praticano nella nostra Accademia. Nelli quattro ornati, che cadono dui per parte, al principio e fine del ornato grande di mezzo dove è rappresentata la poesia muta sopra un globbo, mi pare farebbe molto a proposito rappresentare in essi le quattro parti del mondo come tributare et ossequiose a queste nobili professioni, e perché tra un ornato e l’altro di questi picholini è un riquadro assai bislungo non capace di figure grandi si potrà rappresentare in uno di essi un bassorilievo finto, l’electione e fondazione del Accademia, nel altro opposto di simil grandezza la confermatione brevi et privilegi di essa signor Carlo Maratti – Il primo ornato a man dritta dove si deve figurare l’Europa una delle quattro parti del Mondo; signor Giovan Battista (sic) Morandi – il secondo ornato dove si figurerà l’Affrica seconda parte del mondo; signor Giovan Battista Gaulli – Terzo ornato dove si figurerà l’Asia terza parte del mondo; signor Giosepe Galzi (sic) – Quarto ornato dove si figurerà l’America quarta parte del mondo”, AASL, *Giustif. Concc.* I, 4bis, “Pensieri distribuiti e considerati per li migliori da dipingersi nella volta della sala accademica per la celebrazione del Centesimo del 1695” in A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, I, pp. 193-4.

f4.

“Die 25 novembre 1670, Fuit habita congregatio Academica Ill.ris Academie S. Luca dd. Pictorum, sculpt. Et archit. Urbis in una et novis mansionibus Fabricae eiusdem Academia, et Ecc.a S. Luca, in qua intervenerunt omnes Inscripti Academici

⁸⁴⁵ Il documento è pubblicato parzialmente in F. A. SALVAGNINI 1937, p.151-2. La notizia dell’ammissione del pittore in Accademia il 1 luglio 1657 è contenuta anche in G. GHEZZI 1696, p. 48.

[...] Dovendosi conforme alla proposta fatta in questa congregazione dal suddetto signor Domenico Guidi principe fare la nuova bussola delli cinque soggetti, che nelli anni a venire doveranno esser Principi della nostra Accademia furono conforme al consueto da ciascuno delli suddetti signori congregati secretamente, et in disparte nominati all'orecchio di me notaio e segretario gli Infrascritti diece soggetti, cioè li signori Carlo Erardo, Ippolito Leoni de Marsari, Lazaro Baldi, Giovanni Maria Morandi, Francesco Cozzi, Cavaliere Carlo Rinaldi, Carlo Maratti, Carlo Cesi, Domenico Guidi, et Fabritio Chiari. Et essendo corsa la bussola intorno nove volte con le fave nere favorevoli, et inclusive, e con le fave bianche disfavorevoli et esclusive, cioè una volta per ciascheduno delli suddetti nominati, eccetto che per il signor Domenico Guidi il quale per esser stato Principe l'anno passato, et il corrente, repugna per hora d'esser imbussolato per Principe, fu trovato gl'infrascritti cinque soggetti haver le fave nere favorevoli in maggior numero degli altri e sono gli Infrascritti cioè: sig. Giovanni Maria Morandi, fave nere n. 18; sig. Carlo Rinaldi, fave nere n. 18; sig. Carlo Errard, fave nere n. 14; sig. Lazaro Baldi, fave nere n. 14; sig. Carlo Maratti, fave nere n. 13". AASL, vol. 43, *Congregazione del 25 novembre 1670*, c. 200v.

"Die 30 novembre 1670, Habita fuit congregatio Academica Ill.ris Academie S. Luca dd. Pictorum, sculpt. Et archit. Urbis in una et novis mansionibus Fabricae eiusdem Academia, et Ecc.a S. Luca, in qua intervenerunt omnes Inscripti Academici [...] Dovendosi venire all'estrazione del nuovo Principe dalla bussola fatta ultimamente nella congregazione accademica del 25 del corrente il signor Carlo Maratti si protestò avanti a tutti li suddetti signori congregati [...] Et avuta la detta rinuntia fatta dal sig. Carlo fu cavata a sorte dal detto cappello un'altra bulletta dalla quale cavato il bullettino fu trovato scritto in esso il nome del signor Giovanni Maria Morandi, pittore fiorentino, ivi presente, il quale doverà esser Principe della nostra Accademia nell'anno prossimo futuro 1671". AASL, vol. 43, *Congregazione del 30 novembre 1670*, c. 201r.

"Die 1 gennaio 1671, Fuit habita congregatio Generalis Ill.ris Academie S. Luca dd. Pictorum, sculpt. Et archit. Urbis in una et novis mansionibus Fabricae eiusdem Academia, et Ecc.a S. Luca, in qua intervenerunt omnes Inscripti Academici [...] Quali così congregati fu dato il possesso del loro offitio al signor Giovanni Maria Morandi nuovo Principe, al signor Domenico Jacovacci primo rettore, et al signor Carlo della Foggia, secondo rettore della nostra accademia, li quali messisi a sedere nella banca assieme con il signor Domenico Guidi consigliere prestarono tutti quattro il giuramento di osservare li statuti di detta accademia". AASL, vol. 43, *Congregazione del 1 gennaio 1671*, cc. 201v-202r.

"[...] Fu nominato dal suddetto signor Principe, et di consenso, et di approvazione de' tutti li suddetti signori Congregati confermato, per segretario della nostra Accademia per il corrente anno 1671 il signor Giovanni Pietro Bellori absente [...] Fu venuto all'elettione delli offitiali per il corrente anno 1671. E prima furono nominati dal suddetto principe per censori gli infrascritti cinque soggetti, cioè li signori Carlo Maratti, Giovanni Battista Passeri, Lazaro Baldi, Ippolito Leoni, e Giovanni Maria Mariani, onde corsa intorno la bussola cinque volte, una per ciascheduno, con le fave nere del sì, e con le bianche del no, li suddetti signori Carlo Maratti, e Giovanni Battista Passeri ebbero le fave nere in maggior numero". AASL, vol. 43, *Congregazione del 18 gennaio 1671*, c. 202v.

"Adi 25 novembre 1670, fu tenuta Congregazione accademica in una stanza della nuova fabbrica [...] Fu fatta la bussola delli principi dovendosi conforme la proposta fatta dal signor Domenico Guidi principe, fare la nuova bussola delli cinque soggetti, che nelli anni a venire doveranno esser principi della nostra accademia [...] Furono perciò, conforme il consueto, da ciascheduno delli suddetti congregati, secretamente et in disparte, nominati all'orecchio del nostro segretario notario gli infrascritti dieci soggetti, cioè li signori Carlo Herrard, Carlo Maratti, Giovanni Maria Morandi, Domenico Guidi, Fabritio Chiari, Lazaro Baldi, Carlo Rainaldi, Carlo Cesi, Francesco Colli, Hippolito Leoni. Et essendo corsa intorno la bussola nove volte con le fave nere favorevoli et inclusive, et con le fave bianche disfavorevoli et esclusive, cioè una volta per ciascuno delli suddetti nominati, eccetto che per il signor Domenico Guidi, il quale per essere stato principe l'anno passato et il

corrente, ripugna per hora di essere imbussolato per principe, fu trovato gli infrascritti cinque soggetti havere le fave nere favorevoli in maggior numero de gli altri e sono gli infrascritti cioè signor Giovanni Maria Morandi, cavalier Carlo Rainaldi, signor Carlo Herrard, signor Carlo Maratti, signor Lazaro Baldi”. AASL, vol. 44, *Congregazione del 25 novembre 1670*, c. 59r.

“Li 20 novembre 1670, Congregazione generale nella stanza suddetta, Dovendosi venire all’estrattione del nuovo principe dalla bussola fatta nella congregazione passata, il signor Carlo Maratti si protestò che se fosse estratto, per questa volta pregava tutti ad escusarlo per causa delle sue occupazioni e per essere stato di fresco ad esercitare la carica di principe, onde avrebbe renuntiato. Scritti li cinque bollettini con li cinque nomi di soggetti, e messi al solito dentro le cinque bollette uno per ciascheduna, e quelle in un cappello, fu da un putto cavata a sorte una di esse dalla quale tratto fuori il bollettino, si trovò il nome del signor Carlo Maratti, fu dal suddetto putto cavata a sorte un’altra bolletta col bollettino, e nome del signor Giovanni Maria Morandi che doverà essere principe della nostra accademia l’anno futuro 1671”. AASL, vol. 44, *Congregazione del 30 novembre 1670*, c. 60r.

“Il primo gennaio 1671 fu tenuta congregazione generale nella suddetta stanza [...] havendo il signor Giovanni Maria Morandi accettato la carica di principe gli fu dato il possesso e dal signor Domenico Guidi, e cerimoniere condotto alla banca, dove si pose a sedere nel luogo solito in mezzo il medesimo signor Domenico Guidi primo consigliere, primo e secondo rettore presentarono tutti quanti il solito giuramento letto da me segretario per l’osservatione de’ statuti”. AASL, vol. 44, *Congregazione del 1 gennaio 1671*, c. 60v.

“[...] Confermatoli dal signor principe me segretario nella congregazione segreta venne alla provisione degli altri ufficiali, e dal medesimo furono nominati cinque soggetti per la carica di censore, il signor Carlo Maratti, il signor Giovanni Battista Passeri, il signor Lazaro Baldi, il signor Hippolito Leoni, il signor Giovanni Maria Mariani, onde corsa intorno la bussola cinque volte con le fave nere favorevoli, e con le bianche disfavorevoli, conforme il solito, furono trovate fave nere favorevoli in maggior numero per il signor Carlo Maratti e il signor Giovanni Battista Passeri, li quali saranno censori. Dopo il medesimo signor principe furono nominati gli altri infrascritti ufficiali con l’ordine seguente [...]”. AASL, vol. 44, *Congregazione del 19 gennaio 1671*, c. 61r-v.

f5.

“[...] Fu poi venuto all’estrattione del nuovo principe, e restando nel bussolo li signori Giovanni Maria Morandi, Ciro Ferri, e Matthia de Rossi, furono questi posti nell’urna, e per farne l’estrattione chiamato il sacerdote, et invocato il nome di Dio, estrasse quegli un bollettino il quale dato in mano la vecchio principe e da quello aperto, fu trovato esservi scritto il nome del signor Giovanni Maria Morandi, il quale havendo accettata la carica sarà il nostro principe per il prossimo anno 1680”. AASL, vol. 45, *Congregazione del 17 dicembre 1679*, cc. 73v-74v.

“[...] Nella quale congregazione fu dato il possesso al signor Giovanni Maria Morandi principe eletto nella passata congregazione per il corrente anno 1680, il quale signor Morandi prese il suo possesso, e giurò d’osservare li statuti di detta accademia con la solita protesta da esso espressa, e scritta nelli nostri statuti da esso detta [...]”. AASL, vol. 45, *Congregazione del 1 gennaio 1680*, c. 75v.

“Die 17 dicembre 1679, [...] Fu venuto alla nuova estrattione del nuovo principe per l’anno futuro 1680, e furono messi nella bussola li tre restati, che erano il signor Giovanni Maria Morandi, il signor Ciro Ferri, e il signor Matthia de Rossi, e fu estratto il signor Giovanni Maria Morandi”. AASL, vol. 46, *Congregazione del 17 dicembre 1679*, c. 31r.

“[...] Nella qual congregazione fu dato il possesso al signor Giovanni Maria Morandi principe eletto nella precedente congregazione per il corrente anno 1680, il quale signor Morandi prese il possesso, e giurò di osservare gli statuti di detta accademia con la solita professione espressa, e scritta nelli nostri statuti”. AASL, vol. 46, *Congregazione del 1 gennaio 1680*, c. 31r-v.

f6.

“[...] Fu anche proposito dal signor Principe, che il più delle volte accade che, intimate le congregazioni generali, e segrete o accademiche, li signori accademici per varie occupazioni non vi intervengono a segno tale che per servizio della chiesa, et accademia, non si pigliano gli espet.i necessari per la deficienza del numero fisso dal Statuto di detta accademia, e per rimediare a ciò era di parere che per le congregazioni quando fusse presente il numero di 15 ufficiali compresi il signor principe, o uno de' primi ufficiali, nelle accademiche il numero de' dodici compresi il signor principe, e nelle segrete il numero di 12 compresi il signor principe, la qual proposta fu risoluto che dovesse andar a partito, e correre la bussola conforme al solito con dichiarazione che le fave negre dovessero essere affermative, e le bianche contrarie negative, e così fu fatta correre la bussola, e raccolti detti voti, fu aperta la detta bussola nella quale furono trovate fave 21 negre favorevoli affermative, e 2 bianche contrarie negative, e così fu risoluto come sopra”. AASL, vol. 43, *Congregazione del 19 luglio 1671*, c. 205r.

“[...] Fu stabilito, e decretato che nella congregazione della nostra accademia, tanto generali, quanto accademiche, sia sufficiente un certo numero di accademici, per la difficoltà di compire il numero prefisso, né potendosi perciò venire a risoluzioni e decreti cioè se non arriva il numero determinato dallo statuto nelle congregazioni generali saranno sufficienti il numero di quindici compresi il signor principe, et uno degli ufficiali, nelle congregazioni accademiche il numero di dodici, compresi il signor principe, e nelle congregazioni segrete il numero di dieci sempre compresi il medesimo principe e questo decreto s'intenda valido quando vi concorra l'approvazione dell'Eminentissimo signor Cardinal vicario”. AASL, vol. 44, *Congregazione del 19 luglio 1671*, cc. 63r-v.

f7.

“[...] Il signor Giovanni Maria Morandi nostro principe propose per accademico d'onore l'illustrissimo et eccellentissimo signor don Federico Sforza concorrendo in lui tutte le qualità riguardevoli, sì di principe, come di parzialissimo e diletto di tutte le nostre professioni, e con acclamatione fu dichiarato accademico d'onore”. AASL, vol. 45, *Congregazione del 10 novembre 1680*, cc. 85v-86r.

f8.

“[...] Volendo il S. Lazzaro Baldi Pittore nostro Accademico, et al presente primo consigliere fare a sue spese un altare nella nostra chiesa di San Luca et con dedicarlo a San Lazzaro monaco pittore. Il signor Giovanni Maria Morandi al presente nostro principe propose tale intentione, et intimò doversi accettare tal offerta per beneficio et onorificenza della nostra Chiesa, e perciò esser necessario mediante il Benplacito di tutti concedergli il sito, e dar la licenza di fabricar detta Cappella”. AASL, vol. 45, *Congregazione del 31 marzo 1680*, cc. 79v-80v in K. NOEHLES 1969, pp. 359-60.

f9.

“[...] Fu risoluto che essendo state molte volte intimate le nostre congregazioni tanto accademiche, quanto generali, e non adunandosi se non poche volte e con difficoltà il numero sufficiente dell'Accademia fu risoluto, dico, che in avvenire, intervenendo nelle congregazioni accademiche il Principe et un consigliere con quel numero di accademici che ci interverrà,

basti a far valida detta congregazione, e nelle congregazioni generali debbano bastare il principe, un consigliere, un rettore, qualsisia numero d'accademici, et accademici che interverranno senza replicare altra intimazione secondo la disposizione de' statuti [...]". AASL, vol. 45, *Congregazione del 7 luglio 1680*, cc. 81v-82r.

f10.

"Adi 17 luglio 1678, fu fatta congregazione accademica nel luogo solito [...] Nella qual congregatione stante la renuntia fatta dal signor Carlo Maratti prima di entrare in congregazione per alcuni suoi impedimenti della carica di vice principe, pertanto per la validità della presente congregazione li soprannominati assieme congregati deputarono me Giuseppe Ghezzi segretario acciò andassi dal signor Carlo Errard nostro principe infermo, acciò in luogo di detto signor Maratti deputasse qualchedun altro, conforme andatovi assieme col signor Giacomo del Po' eletto per compagno, il suddetto signor Carlo Errard deputò in luogo di detto signor Carlo Maratti, il signor Giovanni Maria Morandi e subito ritornato e datone parte a detti signori congregati accettarono insieme col detto signor Morandi la detta deputazione, e gli ne fu dato il possesso". AASL, vol. 45, *Congregazione del 17 luglio 1678*, c. 58r.

f11.

"[...] Avendo il signor Matthia de' Rossi architetto accettato il principato della nova Accademia, portatosi a questo effetto in questa congregatione, gli fu dato il solito possesso, procedendo conforme al solito giuramento espresso nel nostro statuto, il che fatto, si pose a sedere nel predetto luogo della banca dove, esercitando il suo officio, disse che, essendo egli per il più impedito nella carica d'architetto di san Pietro, non gli sarà permesso molte volte di venire alle Congregationi, che perciò eleggeva, conforme elesse, per suo vice il signor Giovanni Maria Morandi [...]". AASL, vol. 45, *Congregazione dell'8 gennaio 1690*, c. 144.

f12.

"[...] Fu riferito da me, segretario, che il quadro di san Luca nostro avvocato protettore, di mano del divino Raffaello, si è ridotto in cattivo stato di perdersi affatto, se presto non si provvede, et non si leva dall'altare maggiore della chiesa dove ha molto patito, et patisce per la continua humidità et aria, non vi essendo finestre nel qual luogo senza provvedimento, et consiglio fu fatto dal signor Pietro da Cortona b. m. havendolo fatto sprangare in modo che non si può levare dal muro. Onde dal signor principe et dalli signori accademici, che ne sentirono dispiacere, per la pretiosa opera che con nostra vergogna si perda nelle nostre mani, furono deputati li signori Giovanni Maria Morandi, Giovanni Francesco Grimaldi, et Fabritio Chiari, acciocchè consultino il modo del rimedio di levare il quadro, et riportarlo nell'Accademia fintano che sia sicuro il collocarlo di nuovo in chiesa su l'altare". AASL, vol. 44, *Congregazione del 6 ottobre 1669*, cc. 53v-54r.

f13.

"[...] Fu detto dal suddetto signor Principe che sarebbe bene di fare un esattore per riscuotere l'entrate et effetti della nostra chiesa, et accademia, il quale non fusse altrimenti accademico, et discorso sopra ciò da detti signori congregati fu detto che dovesse correre intorno la bussola con le fave nere del sì, e con le bianche del no se si debba fare, la quale corsa, furono trovate solo due fave bianche del no, e tutte le altre nere del sì, e così fu stabilito di fare". AASL, vol. 43, *Congregazione del 18 gennaio 1671*, c. 202v.

"[...] E perché la carica di esattore gli anni addietro era stato conferita in persona del procuratore dell'accademia, il che non pareva bene, così per non cumulare le fatiche sopra di uno solo, come per altri rispetti, per le quali queste due cariche devono essere separate, fu dal signor Principe parlato sopra questo particolare, e corsa la bussola al solito con le fave nere

favorevoli, furono trovati tutti li voti conformi, che si dovesse fare l'esattore, con la solita sicurezza, eleggersi persona da bene come il signor Principe disse che provvederebbe, e nominerebbe nella prossima congregazione alli signori accademici". AASL, vol. 44, *Congregazione del 19 gennaio 1671*, c. 62r.

f14.

"Du vendredi 24e juillet 1676. En ce jour, Monsieur Le Brun a dit à la Compagnie que Messieurs de l'Académie de Rome ont resçu très agréablement le projet de jonction des deux Académies [...] L'Académie [...] pour témoigner les ressentiments qu'elle a de l'affection que Messr de l'Académie de Rome on fait paroistre pour la joction, la Compagnie a procédé à la nomination de l'un d'iceux en la qualité de Recteur, en ayant nommé six pour estre mis en boussole, à sçavoir: le seigneur Carlo Marati, le seigneur Hercul Ferrat, le seigneur Giobatiste, le seigneur Dominico, le seigneur Chevalier Rinaldo, le seigneur Morandy; desquels on pensoit en tirer un par la voie du sort. Sur quoy [...] quelq'un de la Compagnie remontrant: que, par une raison de reconnaissance, l'on ne devoit pas exposer au azar ce qui ce devoit résoudre d'une commune voix; que l'exemple de Monsieur de l'Académie de Rome y obligeoit la Compagnie; que, puisqu'ils avoient nomméz haute voix Monsieur Le Brun pour leur Prince il faloit de mesme nommer pour Recteur celui qui avoit cette qualité. Cet advis ayant esté approuvé, l'Académie a nommé et establist unanimement le Seigneur Dominico Guido pour l'un des ses quatre Recteur [...]" A. DE MONTAIGLON 1878, p. 90.

f15.

"[...] Fu risoluto ancora che si faccia la procura nella persona del signor Domenico Bellucci ad effetto di eriggere in Fiorenza qualsivoglia sorte di luoghi di monte contanti in nome della signora Giovanni Garzoni". AASL, vol. 44, *Congregazione del 19 aprile 1671*, c. 62v.

"[...] Fu ordinato che si facci un'altra procura in persona del signor Domenico Bellucci ad eriggere in Fiorenza li frutti delli luoghi di monte della signora Giovanni Garzoni, decorsi e da decorrere". AASL, vol. 44, *Congregazione del 6 settembre 1671*, cc. 63v-64r.

"[...] Per fare il discorso accademico nel giorno che si daranno li premi fui eletto io Giuseppe Ghezzi segretario e fu data l'ingumenza al signor Morandi di procurare l'esattione de' frutti de' luoghi de' monti di Fiorenza spettanti alla nostra Accademia". AASL, vol. 45, *Congregazione del 17 maggio 1681*, cc. 91v-92r.

"A di 3 gennaio pagati al signor don Severino Caraceni cappellano per la signora Giovanna Garzoni giuli dieci per dieci messe celebrate nella nostra chiesa di san Luca per l'anima della q. signora Giovanna Garzoni in conformità del suo testamento et altri giuli diciannove al signor don Giuseppe Sordi per messe diciannove per l'anima come sopra, con mandato spedito il primo gennaio 1672 spedito dal signor Giovanni Maria Morandi principe prima di dar il possesso al novo principe | scudi 2:90". G. CASALE 1991, p. 235.

"Die 29 Aprilij 1671, [...] [fu fatta istanza] che si facci la prova in persona del signor Domenico Bellucci fiorentino ad esigere li frutti di tutti luoghi de monti, che si trovano in fiorenza contanti in nome della q. signora Giovanna Garzoni". G. CASALE 1991, p. 237.

"Li 19 aprile 1671, [...] Fu risoluto ancora che si faccia la procura in persona del signor Domenico Bellucci ad effetto di esigere in Florenza qualsivoglia sorte di luoghi di monti contanti in nome della q. signora Giovanna Garzoni". G. CASALE 1991, p. 239.

“A di 2 dicembre 1671 riscossi dal signore Giovanni maria Morandi nostro principe della nostra academia di san Luca scudi sessantanove e baiocchi sessantuno e mezzo quali denari sono de frutti de lochi de monti della signora Giovanna Garzoni in Fiorenza decorsi doppo la morte dico | scudi 69:61”. AASL, Vol. 42A, c. 87 in G. CASALE 1991, p. 231.

“A di 20 novembre 1672, Ho ricevuto dal signor Giovanni Maria Morandi piastre cinquantasei soldi dodici e quatrino cioè scudi cinquantotto b. novanta e detti dinari sono fruti de lochi di monti che sono in fiorenza lasciati alla chiesa di s. Luca dalla q. signora Giovanna Garzoni | scudi 58:90”. AASL, Vol. 42A, c. 92 in G. CASALE 1991, p. 232.

“Li 25 marzo 1670 [...] fu fatto decreto sopra la procura da farsi in persona del signor Domenico Bellucci fiorentino ministro dell’eccellentissimo duca Salviati ad esiggere li frutti in fiorenza delli luoghi di monti heredij della signora Giovanna Garzoni, voltare le patenti, et bisognando ancora vendere detti monti”. AASL, Vol. 44, c. 56 in G. CASALE 1991, p. 238.

f16.

“Sotto il governo del de Rossi l’Accademia francese fece dono all’Accademia di Roma de’ suoi statuti, inviati da Tommaso Regnaudin scultore del Re con tutte le lettere patenti, e privilegi accordati a quella da Sua Maestà Cristianissima. E ciò che fu più grato era, che quell’illustre corpo comunicava pure sette conferenze tenute da suoi professor intorno le cose dell’arte, in via comparativa sulle opere de’ migliori Maestri. Queste dispute furono introdotte ad insinuazione del Colbert, e conosciute utilissime, come quelle che univano l’insegnamento all’esempio. Le riunioni a quest’oggetto si fecero nella sala Accademica, o nel gabinetto de’ quadri del Re ogni primo sabato del mese, e furono precedute sempre da una allocuzione. Il signor Le Brun, come cancelliere, ne fece l’apertura. Nella prima disputa si tolsero ad esaminare li meriti del quadro di san Michele di Raffaello sul conto del disegno, e dell’espressione. Nella seconda si parlò del colore sopra il quadro del Tiziano rappresentante Nostro Signore recato al sepolcro. Nella terza si discorsero i pregi del gruppo del Laocoonte in quanto alla passione, e al disegno. La quarta sopra altro quadro di Raffaello imprese a dimostrare come si voglia variare l’espressione giusta la qualità dei soggetti, perché quel quadro rappresentava la Vergine, il Bambino, san Giovanni, santa Elisabetta, san Giuseppe, e due Angeli. La quinta riguardò l’ordine, e la simetria sulla tavola di Paolo Veronese della Cena d’Emaus. La sesta ebbe per soggetto il quadro del Poussino de’ figli d’Isdraele nel deserto, quando Iddio concede la manna; ed a lungo intorno la composizione, il disegno, le proporzioni, i colori, e l’espressione si occupò l’accorgimento di que’ professori. Finalmente fu proposto per tema della settima disputazione un altro quadro del Poussino, che esprime il Signore, che guarisce li due ciechi: e quivi pure fu rilevato quanto quell’esimio maestro prevalesses in ogni parte, di che una pittura è bella, grande, ordinata. Comechè l’Accademia romana non acconsentisse a molti particolari delle esposte dottrine, e vi travedesse forse alcuna soverchia predilezione pel Raffaello francese, la lettura di que’ ragionamenti tornò giocondissima, ed utile; imperciocchè il Morando sorse nell’Accademia, e facendo agl’ingegni francesi quelle lodi, che loro si conveniano, disse, che ciò nonostante eglino aveano lasciato di notare una parte dell’arte, ch’è forse la più bella, cioè la grazia e che invece dell’ultimo ragionamento, che toccava le stesse cose della sesta disputa, era meglio per avventura trovare un’opera sulla quale si potesse di quel delicato, e sublime pregio de’ lavori imitativi discorrere. E facendosi esso in altro giorno coll’assenso de’ soci a parlarne mostrò sì come le grazie sono le ancelle della bellezza, e che quindi non si vogliono giammai da quella scompagnare. Sacrifica alle grazie in tutto che far vuoi, dicea Socrate anche agli austeri filosofi; ed Esiodo chiamava Minerva nata dal cervello di Giove, e le grazie dal suo cuore, dal che ne deriva, che siccome tuttociò, che comanda alla mente è sotto l’influenza di Pallade, così quanto fa forza al core dipende dalle grazie. E dacchè il core non ha norme fisse come l’intelletto, quindi la grazia non s’impara, ma si sente, e traesi dalla natura; che ella è un non so che, che piace, incanta, e seduce, e l’anima a celeste giocondità dispone. Ad essa è dato potere tutto soggiogare, perciò li sapienti Atenesi posero le grazie a guardia della loro rocca. Gli antichi mitologi favoleggiarono la più giovine, e leggiadra delle Grazie Aglaia, essere

stata data in consorte a Vulcano, padre, ed inventore d'ogni ingegno delle arti: onde si scorge in quanto conto abbiano gli artisti ad avere la grazia, e quanto istudiarsi per procacciarsela; al quale scopo li può condurre il saper indagare le intime compiacenze dell'anima, e quelle ritrarre nelle immagini, e nell'atto delle persone; imperciocchè la grazia più possente sta riposta nell'anima, e nella sua enunciazione con bell'atto. Con questo studio il gran Raffaello ottenne una grazia divina. Interruppe allora il vecchio Bellori il ragionamento, e disse che il famoso Apelle si contentò di cedere ad Anfione nella disposizione, ad Asclepiodoro nelle misure e proporzioni, a Protogene in altre parti dell'arte, ma a se stesso, come sua propria la grazia inestimabile, e divina riserbò. Così il sommo Raffaello non fu dissimile da Apelle, che graziosissimo nell'aspetto e ne' costumi, ritrasse ne' dipinti se steso, onde fu detto grazioso. Questo sel fece, soggiunse il Morando, perché gli era nato colle grazie in petto che chi vuole isforzare la ritrosia della natura corre nella maniera, ed invece d'essere grazioso diventa smorfioso; e Raffaello ebbe questo anche di suo proprio, che ove gli altri a significare la grazia si attennero alle fisionomie e al movimento delle figure, egli l'esprime in ogni minima parte della tavola, nelle estremità de' suoi personaggi, ne' panneggiamenti, negli accessori, e sempre cercò ottenerla con buon giudizio e sobrietà. Colla gentilezza, colla bellezza, col pudore, colla modestia, e con certi suoi divini atti virginali ottenne grazia singolare. Queste e più altre cose si discorsero sul soggetto delle grazie, ed è fama che il Maratti, il quale esso pure ponea studio ad ottenere questo pregio, indotto da quelle parole, pignesse quelle sue tre grazie col motto "Tutto è nulla senza voi" se non che vi fu chi giudicò quelle grazie non abbastanza graziose". M. MISSIRINI 1823, pp. 144-6).

f17.

"Il famoso Apelle, benchè de' più rari pregi della pittura fosse dotato, contuttociò di un dono suo proprio tanto si compiacque, che con esso facevasi superiore a ciascuno. Questo mirabilmente fu la grazia, ch'era in lui, e ch'egli ispirava alle sue figure; sicché non solo si fece uguale ad altri pittori, ma si contentò di cedere ad Anfione nella disposizione, ad Asclepiodoro nelle misure e proporzioni, e a Protogene in altre eccellenze dell'arte, solo a se stesso, come sua, riserbò la grazia inestimabile e divina. Ora se non vorremo paragonare gl'ingegni de' nostri secoli a gli Antichi, troveremo che Raffaello non fu punto dissimile ad Apelle, e che s'inalzò al pari di esso con la grazia, che sopra ogni altro infuse ne' suoi colori, nel modo che per natura egli era graziosissimo nell'aspetto, e ne i costumi, e con essa ne' suoi dipinti ritraeva se stesso, onde il grazioso Raffaello venne chiamato. E certamente al pittore non sono bastanti l'invenzione, il disegno, e 'l colore, ne altro pregio alcuno lodato, se a lui manca la grazia [...]". G. P. BELLORI 1751, pp. 224-5.

f18.

"Nell'anno dunque 1695 il Fontana avendo raccolta la congregazione generale, surse dal suo seggio principesco, e con opportuna allocuzione fece avveduta l'Accademia, come felicemente erasi compiuto il corso di cento anni dacchè ella era stata sotto benigni auspicj instituita. Quindi esponea esser cosa conveniente prender modo, che fossero al mondo significati li mirabili avanzamenti dell'arte del disegno fatti in quel secolo, onde all'Italia, e all'Accademia era tanta gloria derivata. Commendandosi sommamente dagli Accademici il prudente consiglio, fu decretata una festa solene, ove con opportuni discorsi, ed elogi, e colla esposizione de' lavori delle arti eseguiti con pubblico concorso, fossero le arti stesse degnamente celebrate. Il segretario Ghezzi architettò il piano della pompa, e perché la capitale togliesse interesse alla medesima, e fosse chiaro, che le lodi di lei non si scompagnavano da quelle delle arti, ordinò esso un suo ragionamento, con cui dimostrava gl'immensi benefici a quest'alma città regina dalle belle arti compartiti. [...] Per tal modo l'Accademia dispose gli animi, e le menti de' giovani, e de' romani ad accogliere favorevolmente le sue pompe. Intanto li giovani operavano sui temi proposti, e per gli accademici si ordinarono le sale della loro residenza con quella maggiore magnificenza, che alla grandezza di quella festa si richiedeva. Perché furono posti i ritratti de' fondatori dell'accademia, e de' sommi pontefici, che l'avevano beneficata;

indi quelli de' cardinali protettori, e gli altri, che aveano fatto copia del loro avere a beneficio delle arti. [...] L'Accademia di san Luca dopo il felice corso di un secolo riconoscente al pensiero richiam la memoria del suo institutore Girolamo Muziano di Brescia, pittore esimio, il quale per l'arte sua, per la scultura, e per l'architettura da Gregorio XIII, e da Sisto V certa sede impetrò; Federico Zuccari pittore egregio che l'Accademia di san Luca dal Muziano avviata vinte le contrarie difficoltà a fermo, ed ordinato istituto condusse onde ne fu acclamato primo principe, e fondatore. La congregazione accademica nel felice evento delle feste secolari reverente ringrazia". M. MISSIRINI 1823, p. 149-153.

f19.

"A Giuseppe Ghezzi [...] item in compagnia del signor Giovanni Maria Morandi deve fare li due ritratti Mutiano, Zuccari in tela da imperatore per situarli di qua e di là della cattedra". *Congregazione accademia del disegno de 27 marzo 1695*, in A. LO BIANCO 1999, p. 22.

"[...] Sollecitare il detto Morandi per il ritratto che deve fare in compagnia di Giuseppe Ghezzi". AASL, *Miscellanea concorsi sec. XVII*, 1695-6, in A. LO BIANCO 1999, p. 22.

11 settembre 1695. "Fare le cornici alli Ritratti del Mutiani e del Zuccari". AASL, *Miscellanea concorsi sec. XVII*, 1695-6, in A. LO BIANCO 1999, p. 22.

f20.

"[...] Per andare dal cardinal Carpegna per la causa giurisdizionale con li deputati di sant'Eufemia, stante l'assenza del principe, furono deputati li signori Giovanni Maria Morandi e Ludovico Gimignani, e io segretario". AASL, vol. 45, *Congregazione del 13 novembre 1686*, c. 131v.

f21.

"[...] Essendosi havuta notitia di un libro nuovamente stampato, col titolo Opere pie di Roma et descritte secondo lo stato presente dall'abbate Carlo Bartolomeo Piazza, dove dando notitia della nostra chiesa, et accademia attesta che detta accademia sia stata eretta dal signor Pietro da Cortona, e che con li legati lasciati dal medesimo, si dia ogni anno il premio a' giovani professori del disegno li quali s'affatigano per guadagnare con l'honore della vittoria il premio destinatogli conforme al solito. E perché il tutto è falsissimo, fu ordinato a me segretario ne formassi il vero stato, e notitia col darlo alle stampe, acciò non restasse defraudata et offesa l'invention e liberalità di quegli principi della nostra accademia che a proprie spese danno detti premi, anzi per non denigrare la fama del signor Federico Zuccari che fu il vero erettore della nostra accademia". AASL, vol 45, cc. 82v-83r, *Riunione del 15 agosto 1680*.

f22.

"La nobile Academia de' pittori fu istituita da Pietro Berrettini da Cortona celebre architetto e pittore del nostro secolo nella chiesa di Santa Martina sotto l'invocazione di san Luca, in cui si esercitano tutt'i più ingegnosi professori della pittura, e il giorno di san Luca si apre alla pubblica censura, e si fa da essi in detta chiesa solennissima festa". C. B. PIAZZA 1679, pp. 517-8.

"[...] Nel giorno di san Luca fanno una nobilissima festa, e alcune volte dall'Accademia de' medesimi pittori, e dal principe della medesima accademia si distribuiscono varii premi a quelli, che nel disegno, che in qualche giorno precedente si espone alla pubblica censura, sono giudicati più diligenti e ingegnosi.". C. B. PIAZZA 1698, p. 49.

“[...] Vien ripartito questo illustre teatro de gl’ingegni accademici, e de’ virtuosi in tre ampie stanze. La prima destinata al ricevimento de’ doni, che si fanno da novelli accademici nel loro ingresso, ove mirasi il gran numero di pitture, che fanno erudita mostra, e splendido testimonio del valore di ciascuno. Nella seconda si ammirano i bassi rilievi lasciati in memoria, e come trofei del merito de’ giovani premiati nell’aringo de’ virtuosi concorsi. Nella terza comparisce gran quantità di rilievi, e bassi rilievi formati su le opere cospicue de’ defunti maestri, tra quali la maggior parte ravvivano la celebre memoria di Ercole Ferrata eccellente scultore comasco [...] Più oltre s’apre una gran sala destinata per gli accademici, sì dell’ignudo, come de’ panneggiamenti, e abiti; dell’anotomia, di prospettiva, di lumi, e d’ombre, e architettura, e d’ogn’altra ispezione spettante alla teorica di queste celebratissime professioni. [...] Celebrasi quest’accademia, che ha per suo corpo, motto, e impresa il solo valore, a i parti nobili de’ virtuosi accademici, sei volte l’anno a disposizione del principe di essa, ma solennissima si fa con il concorso di tutti li virtuosi di Roma e de’ Forastieri, che è a dire il fiore de gl’ingegni d’Italia e dell’Europa, nel giorno di san Luca, in cui, col cimento dell’emulazione, si danno graziosi premii a i più valorosi, con grande eccitamento della virtù”. C. B. PIAZZA 1698, pp. Lxxii-Lxxviii.

f23.

“[...] Essendosi havuta relatione del signor Giovanni Maria Morandi che il signor Dionisio Montorselli pittore senese absente da Roma sia pittore di molta esperienza, siccome lo rappresentano tale alcune sue opere mandate a vedere ad effetto d’ottenere l’honore di essere dichiarato nostro accademico, pertanto fece istanza d’essere ammesso a detto honore esibendosi di dare il quadro in conformità del nostro statuto, il che udito e considerato da tutti senza correre altra bussola fu detto signor Dionisio Montorselli per nostro accademico di merito con l’obbligo suddetto e non altrimenti”. AASL, vol. 45, *Congregazione del 21 gennaio 1685*, c. 120r.

f24.

1677. “[...] Per ricevere li disegni de’ concorrenti e giudicarli furono eletti cioè, per la pittura: li signori Maratti, Ciro Ferri, Giovanni Maria Morandi e il signor Giovanni Battista Gaulli”. AASL, vol. 45, *Congregazione del 21 ottobre 1677*, cc. 50v-51r.

1682. “[...] Essendosi stabilito il giorno delli 4 futuro per il giudizio dei disegni del Concorso fu venuto all’elettione de’ Giudici e furono deputati per la Pittura li signori Giovanni Maria Morandi, Lazaro Baldi e Agostino Scilla”. AASL, vol. 45, *Congregazione generale del 27 settembre 1682*, f. 104v; vol. 46, f. 46v in A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, I, p. 101.

1682. “[...] Per la mancanza del signor Giovanni Maria Morandi uno dei giudici della pittura per causa del concorso avendo mandato la scusa di non poter intervenire fu eletto in suo luogo il signor Fabrizio Chiari”. AASL, *Congregazione generale del 4 ottobre 1682*, vol. 45, f. 104v e vol. 46 ff. 47 e segg. in A. Cipriani, *Disegni di figura*, I, p. 101.

1695. “Nomi de’ signori giudici del Concorso: Per la pittura il signor cavalier Carlo Fontana principe, il signor Lazaro Baldi decano, il signor Giovanni Maria Morandi, il signor Carlo Marati ed io Giuseppe Ghezzi segretario assistente. Assistenti come stimatori della pittura: signor Giovanni Battista Buoncore e signor Pietro Lucatelli”. G. GHEZZI 1696, p. 38.

1702. “[...] Avvicinandosi il tempo di solennizzare il concorso de’ premij, furono fatte le seguenti ordinazioni. [...] Furono deputati giudici e regola di giudicare li seguenti: Per la pittura li signori Lazaro Baldi e Giovanni Maria Morandi [...]”. AASL, vol. 46A, *Congregazione a dì 12 Febraro 1702*, f. 16, in A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p. 13.

1702. “Giudici del Concorso de’ Premj dell’Anno MDCCII. Pittura: Il signor Carlo Maratti Principe, il signor Lazaro Baldi, il signor Giovanni Maria Morandi, il signor Luigi Garzi”. G. GHEZZI 1704, p. 62.

1703. “Giudici del MDCCIII: Pittura: Il signor Carlo Maratti Principe, il signor Lazaro Baldi, il signor Giovanni Maria Morandi, il signor Luigi Garzi, il signor Giuseppe Chiari, impedito il signor Lazzaro Baldi”. G. GHEZZI 1704, p. 64; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p. 29.

1704. “Giudici del concorso de premi dell’anno MDCCIV, Pittura. Il signor Carlo Maratti principe, il signor Giovanni Maria Morandi, il signor Luigi Garzi, il signor Giuseppe Chiari, il signor Francesco Monnaville, il signor Benedetto Luti”. G. GHEZZI 1704, p. 69; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p. 45.

1705. “Giudici, Pittura: signor cavalier Carlo Maratti Principe, signor Giovanni Maria Morandi, signor Luigi Garzi, signor Giuseppe Chiari, signor Benedetto Luti”. G. GHEZZI 1705, p. 58; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p. 57.

1706. “Giudici, Pittura, il signor cavalier Carlo Maratti, il signor Giovanni Maria Morandi, il signor Luigi Garzi, il signor Giuseppe Chiari, il signor Benedetto Luti”. G. GHEZZI 1706, pp. 8, 53; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p. 75.

1707. “Giudici, Pittura: il signor cavalier Carlo Maratti Principe, il signor cavalier Francesco Fontana Vice-Principe, il signor Giovanni Maria Morandi, il signor Giovanni Battista Gaulli, il signor Luigi Garzi, il signor Benedetto Luti e il signor Giuseppe Chiari”. G. GHEZZI 1707, p. 12-3, 64; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p. 91.

1708. “Giudici del concorso de Premij per l’anno MDCCVIII, Pittura: il signor cavalier Carlo Maratti Principe, il signor cavalier Francesco Fontana Vice-Principe, il signor Giovanni Maria Morandi, il signor Giovanni Battista Gaulli, il signor Luigi Garzi, il signor Benedetto Luti e il signor Giuseppe Chiari”. G. GHEZZI pp. 12-3, 69; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p. 107.

1709. “Giudici del concorso de Premij per l’anno MDCCXIX, Pittura: il signor cavalier Carlo Maratti Principe, il signor Giovanni Maria Morandi, il signor Luigi Garzi, il signor Benedetto Luti e il signor Giuseppe Chiari”. G. GHEZZI 1709, pp. 7-8, 69; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p. 121.

1716. “[...] Convocato pertanto in esecuzione de’ supremi pontificj comandi il solito Congresso Accademico, i cui degnissimi uffiziali sono: il signor cavaliere Carlo Francesco Person pittore principe, il signor cavalier Giovanni Battista Contini architetto primo consigliere, il signor Luigi Garzi pittore secondo consigliere, il signor Giovanni Maria Morandi pittore primo Rettore [...]”. G. GHEZZI 1716, p. 5; A. CIPRIANI, E. VALERIANI 1988-91, II, p. 162.

g) Morandi conoscitore

g1.

“[...] Si sta tuttavia in pratica di servir Vostra Altezza de’ disegni Monsù Claudio, non ha qualcheduno de vecchi, seben pochi, ma di questi pochi, non si vuol privare dicendo che se ne serve adesso che è vecchio parendoli fatica il far cose nuove, offerisce però il copiare due e dare le copie, il che il Morandi non approva, dicendo che adesso le sue cose sono maldigeste e non sono a cento leghe della qualità delle vecchie e quel che è peggio bisogna in pagarli a queste plurimi per complimento, poiché egli non domanda prezzo, se non alla gente di mediocre condizione, sicchè sopra ciò dica Vostra Altezza come vuole esser servita. Mi sono venuti alle mani certi disegni di Maestri buoni e moderni, come mostra Vostra Altezza di desiderare ma però sono di scultori e questi gli ho havuti io da miei amici sì che Vostra Altezza non ha da pensare

se non ad accettarli. Vostra Altezza conoscerà che sono originali perché tali sono indubitabilmente e le fo reverenza, di Roma, li 22 luglio 1662”. *Lettera di Jacopo Salviati a Leopoldo de’ Medici, 22 luglio 1662* in ASF, Mediceo del Principato 5521, c. 305.

g2.

“[...] La settimana passata non risposi a Vostra Altezza, perché volevo vedere se mi riusciva dirle qualche cosa più accertata sopra disegni. Le dico dunque che si farà ogni diligenza per servire l’Altezza Vostra, ma avendone non solo con il Morandi, ma anco con altri professori valenti uomini discusso, trovo difficilissimo il poter trovare disegni de’ tre quarti de’ maestri notati nella lista, poichè a fatica si conoscono i nomi e sarà anco difficilissimo il conoscere le maniere di quelli che sono così poco cogniti nelle scuole di questi pittori. Torno però a dire che non si mancherà di ogni diligenza esatta. Il conte Torquato è rimasto mortificatissimo per l’inaspettata risposta del suo padrone, né sa ad altro attribuirlo che ad un prudente riguardo che abbia il signor cardinale, di levare ogni ombra di sé e dei suoi servitori nelle presenti congiunture. Io mi confermo seco in questo parere, come anco nel credere che sia per levarsi ogni impedimento suddetto, che si vedino le cose indirizzate a quel segno che speriamo [...] Di Vostra Altezza Serenissima umilissimo servitore Jacopo Salviati, Di Roma 19 maggio 1663”. *Lettera di Jacopo Salviati a Leopoldo de’ Medici, 19 maggio 1663* in P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ 2002-2011 (2007), pp. 765-66.

g3.

“Molto illustrissimo et osservandissimo,

Ricevo la cara sua del 21 corrente dalla quale vedo il suo desiderio di servire a quel cavaliere, onde subito mi sono portato dal signor Musello, e parlatoli in proposito delli suoi quadri, quelli con tal occasione me li ha fatti vedere tutti, e veramente vi son di bellissima robba; quanto al mandarli misure è impossibile perché sono circa 160 pezzi di quadri grandi, mezani e piccoli, di diverse buone mani. In particolare bellissimi dodici pezzi di Titiano et tanti altri di Paulo, et il resto tutto di buonissime mani, ma essi Signori non vuol dar misure, né dire precisamente la sua qualità, ma dice che volendo trattare a la cosa, che mandi qualche buon pittore intendente a vederli, che sopra quello si regolerà. [...] Sia qui se in altro potrò lo farò medesimo, et se manderete alcuno per vederli gli sarò appresso per servirlo et resto a’ comandi suoi prontissimo [...] Verona, 24 gennaio 1664, Affezionatissimo sempre, Maffeo Cusani”. *Lettera di Maffeo Cusani a Girolamo Rota, 24 gennaio 1664* in T. MONTANARI 1994, pp. 29-30.

g4.

“Illustrissimo et eminentissimo signor mio signore ed padrone colendissimo,

Godo che in bene all’Eminenza Vostra s’è capitato l’inventario dei quadri, sopra molti de’ quali cade sospeto che non s’iino originali, ma copie. In che credo che ‘l perito destinato alla visita sgombrerà questi pensieri, non cadeo altro dubbio sopra i quadri de’ signori Curtoni [...] Di Vostra Eminenza, Verona, li 29 gennaio 1664, Humilissimo Riverentissimo Ossequientissimo servitore, Bernardo Rota”. *Lettera di Girolamo Rota a Decio Azzolini, 29 gennaio 1664* in T. MONTANARI 1994, p. 30.

g5.

“Eminentissimo e reverendissimo signore e padrone colendissimo,

Non partirà il signor Morandi per Verona che doppo le feste come colla passata accennai, et allora eseguirà quanto Vostra Eminenza desidera. E perché il medesimo mostra d’esser informatissimo dell’intenzione di Sua Maestà, quando non trovi

cosa a proposito in quella città asserisce esser superfluo il discorrere delle Gallerie sin' hora qui vedute perché se bene vi sono alcuni pezzi eccellenti, sono però di granlunga inferiore a quelli della Maestà Sua, il che stante non vuole il Morandi capitar ad alcuna stima né stringimento di prezzo, e tanto più quanto che li quadri eccellenti separatamente sarebbero troppo cari, e carissimi uniti co' gl'altri, poiché alcuni pezzi degli ordinari vengono stimati da venditori centinara di ducati con quelli del Coreggio e di Titiano e dal medesimo Morandi che vengono valutati che decine e vintine di ducati. In quanto alla Venere del Calliari per quello mi ricorda, sarà dell'altezza poco meno d'un huomo et altrettanto largo; contiene una Venere nuda assisa sopra le ginocchia d'un Satiro e ch'accenna un Amorino prostrato e scherzante con un poco di paese in lontananza; il signor Morandi me n'ha promesso la relazione, e forse un abbozzo [...]". *Lettera di Girolamo Rota a Decio Azzolini, 5 aprile 1664* in S. MARINELLI 1988, p. 120; T. MONTANARI 1994, p. 31.

g6.

"[...] In palazzo de signori Grimani de' servi si è visto quattro quadri due del Bassano vecchio, dui di paulo veronese, di grandezza di otto palmi largi e dodici alti, di figure di meza proporzione e in quegli di paulo veronese vi é in uno Mosè ritrovato nella cestella con molte femmine, in campo di paese e veramente è bellissima maniera, sì come il compagno, che è un Cristo con il Centurione toccato con grandissima bravura e dui del bassano sono di pastori femine et tutti animali al suo solito, ma uno in particolare è bello assai. Vi è anco una Madonna di Tiziano fino al ginocchio a sedere con il putto in collo, e santa Caterina e dui altri santi; ma era attaccato alto è mi è parsa bella assai; non ho potuto disfarmi come negli altri che erano a più basso, dal signor Pace Castello si è visto un quadro di sotto in su che rapresenta i quattro elementi e sono deità Nettuno, Giove, Giunone e per la terra par finta una Venezia con il leone e veramente bello, ma loro lo stimano di Paolo Veronese, ma io ciò dificulto. E mi pare di uno che dipingeva in sua compagnia, o vero di Carletto, suo figlio, e se quadro perfetto largo otto palmi in circa per ogni verso [...]". *Lettera di Girolamo Rota a Decio Azzolini, 6 aprile 1664* in S. MARINELLI 1988, p. 121.

g7.

"La Venere del Calliari. Mano di Paolo Veronese. Già descritta a Vostra Eminenza è bellissima e veramente degna di stare in Galleria di Sua Maestà. Ci sono anco in casa il signore Procurator Barbarigo diversi quadri di Tiziano. cioè una Madonna et un Ecce Homo, una Maddalena et una Venere che si guarda nello specchio con certi amorini, e tanto questa come la Maddalena sono giusto come quegli che ha la Maestà della Regina e vaglia la verità sono bellissimi. Gli altri ancora sono belli ma questi sono i più singolari: vi è ancora tra questi pure di Tiziano una Venere et Adone la medesima invenzione di quello di Sua Maestà, ma è un poco più piccolo. In casa il signore Procurator Pisani Moretta v'è un quadro di Paolo Veronese che, se bene io ho visto che non vi era molto lume, è una cosa superba, ei è un quadro grande assai dipintovi dentro un Alessandro con la moglie di Dario, e molte altre figure e da tornarci domani che si vedrà meglio lume e sabato darò a Vostra Eminenza miglior ragguaglio". *Relazione di Giovanni Maria Morandi allegata ad una lettera di Girolamo Rota a Decio Azzolini, 19 aprile 1664* in S. MARINELLI 1988, p. 121.

g8.

"Il quadro del signor Procurator Pisani Moretta che rappresenta Alessandro con le figlie di Dario, già descritto a Vostra Eminenza, è bellissimo della più bella maniera di Paolo, le figure dei gruppi davanti sono da quindici, o sedici, ma le lontane e quelle, che sono in su le fabbriche. Sono piacevole ma più di quaranta, e sono, come o detto, in campo di fabbriche, cioè di bellissima architettura, e la grandezza è riguardevole, perche l'alteza è dodici palmi incirca e la lungeza è circa a vinti quattro. Si è visto anco in casa di signori Grimani Caleri dui quadri di Paolo Veronese et uno di Tiziano, et uno di Giorgione che

sono tutti pezi belli assai, ma si darà meglio ragguaglio indinanzi che vi' ce n'è, perché non sono stati visti con buon lume né con tempo". *Relazione di Giovanni Maria Morandi allegata ad una lettera di Girolamo Rota a Decio Azzolini, 3 maggio 1664* in S. MARINELLI 1988, p. 122; T. MONTANARI 1994, p. 32.

g9.

"[...] È partito per Verona il Morandi da cui Vostra Eminenza haverà le informationi di quei studij; et insieme similmente mi ha promesso di ragguagliarla d'un altro assai considerabile che si trova in mano di questo Renieri et di diversi Padroni, tutti desiderosi di vendere e far denari. Il Morandi dirà il suo parere, Maestà e Vostra Eminenza ordineranno, et io obbedirò sempre con grandissimo gusto tutti li Cenni che mi verranno [...]". *Lettera di Pietro Basadonna a Decio Azzolini, 23 maggio 1664*, in S. MARINELLI 1988, p. 123.

g10.

"Eminentissimo et reverendissimo signore, signor et padrone colendissimo,
Del signor Morandi doppio che di qua fece partenza, non ho hauto più nuova, onde devo credere che scriverà adrittura all'Eminenza vostra, come mi promise. Al signor Procuratore Basadonna recapitai la lettera e tenuto con Sua Eccellenza longo discorso, mi promosse diverse difficoltà nel proposito della compra de' quadri, quali havendo sua Eccellenza spiegato nell'ingionta, mi dispendo dal replicarle per non arrecar soverchio tedio a Vostra Eminenza, la quale può assicurarsi che non manco, né mancarò nelle mie parti di far ogni possibile. E non avendo che soggiungere, ristò baciando all'Eminenza vostra la Sacra Porpora. Di Vostra Eminenza humilissimo, devotissimo et obbligaissimo servitore vostro sono, Girolamo Rota, Venezia 24 maggio 1664". *Lettera di Girolamo Rota a Decio Azzolini, 24 maggio 1664* in T. MONTANARI 1994, p. 32.

g11.

"[...] Ho veduto molti disegni in vari lochi con l'assistenza di amici intelligenti [...] Ma già che per l'ultima di Vostra Altezza intendo venir qui il Morandi, e che ella se ne fida, ho stimato bene, prima di risolvere, attenderlo e Pietro Luca mio fratello l'assisterà e Vostra Altezza più onestamente sarà servita [...]". *Lettera di Alessandro Visconti a Leopoldo de' Medici, Milano, 21 agosto 1664* in P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ 2002-2011 (2002), III, p. 251, n. 854.

g12.

"[...] Dal signor conte Ferrari ho riceuto una lettera di vostra Altezza nella quale mi comanda che io cerchi di trovare qualche disegno di maestri di questi paesi e, per quanto ho potuto questi giorni, mi sono informato ma non ho trovato cosa per vostra Altezza. Farò le diligenze possibili e se troverò niente, lo porterò al mio ritorno a vostra Altezza. La Serenissima Arciduchessa a questi giorni passati mi mostrò un libro che voleva mandarli a vostra Altezza e, se bene ce ne sono di molti non molto buoni, credo però se ne potranno cavare una mano di questi che desidera Vostra Altezza. Mi ha soggiunto anco il detto signor conte che la serenissima Gran Duchessa vole avere un ritratto della serenissima Principessa minore, che lo farò per portarlo al mio ritorno [...]". *Lettera di Giovanni Maria Morandi a Leopoldo de' Medici, Innsbruck, 24 agosto 1664* in ASF, Mediceo del principato 5544, c. 760.

g13.

"[...] Ho eseguito quanto vostra Altezza serenissima s'è degnata impormi appresso il Morandi, a cui assisterò in tutte quelle forme che sarà bisogno acciò che l'Altezza vostra serenissima resti puntualmente servita. Intanto il medesimo accennerà a vostra Altezza serenissima d'haver visto un libro in cui si trovano alcuni disegni già destinati dalla Serenissima per inviarli a

Vostra Altezza, tra i quali mi dice ci sî qualche cosa di bono e se capiterà a mia notizia qualche cosa non mancherò di fargliela vedere, acciò giudichi se possi esser degna d'entrare nel suo tesoro. La serenissima Granduchessa resterà obedita nel ricever il ritratto della serenissima Arciduchessa minore che in questa settimana è stato perfezionato et in vero non vi manca che lo spirito tanto è naturale [...]”. *Lettera del conte Giovanni Battista Ferrari a Leopoldo de’ Medici, Innsbruck, 29 agosto 1664* in ASF, Mediceo del principato, 5525, c. 328, in P. BAROCCHI, G. GAETA BERTELÀ 2002-2011 (2002), p. 251, n. 854.

g14.

“[...] Il Morandi ha spiegato il volere della Serenissima Granduchessa circa di passar di Parma nel ritorno che farà per costà, et prontissimo obbedirà i cenni di Sua Altezza Serenissima a cui porterà il ritratto della Serenissima Duchessa Madre come Vostra Altezza Serenissima mi ha ordinato [...]”. *Lettera del conte Giovanni Battista Ferrari a Leopoldo de’ Medici, 30 agosto 1664* in ASF, Mediceo del principato, 5525, c. 329.

g15.

“[...] Ricevo in questa settimana due benignissime lettere di Vostra Altezza. Nella prima del 7 m’onora di comandarmi di fare esaminare i disegni che ho ricevuti benissimo condizionati, da Ciro e da Morandi, che eseguirò forse prima che esca la settimana che entra. Nella seconda veggo che l’Altezza Vostra si compia che si paghino l’intagli scudi 50 l’uno, secondo la pretensione dell’artefice, la quale, per parlare ingenuamente, considerate tutte le cose non è rigorosa. Sessanta scudi è stato pagato il rame dell’apparato dell’esequie del duca di Beaufort, et è di minor lavoro, e non è stato fatto in fretta. Non gli mando a Vostra Altezza per questo procaccio, perché Ciro vuole che si raggiustino alcune cose in questo secondo rame, dopo di che si manderanno subito [...]”. *Lettera di Paolo Falconieri a Leopoldo de’ Medici, 14 marzo 1671*, ASF, Carteggio d’artisti, XIX, c. 545 in M. FILETI MAZZA 1987-2000, III (1998), p. 116.

g16.

“[...]È bellissimo il caso di Ciro. Mi par gran cosa ch’egli non li abbia riconosciuti, se non bene, tanto almeno che bastasse a metterlo in sospetto, tanto più che oltre averli considerati assai bene in mia presenza, volle ch’io glieli lasciassi in mano per esaminarli meglio. Si sentirà il Morandi [...]”. *Lettera di Paolo Falconieri a Leopoldo de’ Medici, 4 aprile 1671* in D. FRASCARELLI 2012-13, p. 41.

g17.

“[...]Sarà difficile che mi venga fatto di poter mettere insieme Ciro et il Morandi nel poco tempo che mi vi tratterrò, tanto più che i disegni da osservarsi sono un numero. Intanto supplico a Vostra Altezza a dirmi se vuole che si scriva dietro al disegno, come già è stato fatto, l’opinione di questi due ancora, o che contrassegnando i disegni, si notino in uno foglio a parte [...]”. ASF, Carteggio d’artisti, XIX, c. 141, *Lettera di Paolo Falconieri a Leopoldo de’ Medici, 30 maggio 1671* in T. MONTANARI 1998, p. 48 n. 23; M. FILETI MAZZA 1987-2000, III (1998), p. 129.

g18.

“Serenissimo Principe, rendo in primo luogo infinite grazie a Vostra Altezza dello avviso tanto desiderato del suo miglioramento, il quale spero abbia ad essere seguitato celerissimamente dalla intera ricuperazione di salute per lunghissimo corso di anni. Io mi sono maravigliato assaissimo come si possa essere staccata la lucerna che Vostra Altezza dice, o più come si sia perso ogni segno del suo luogo, perché senza sciogliere la catenella alla quale stava appesa, si era con un nastro verde legata stretta acanto al medesimo tronco che la reggeva, perché nello sbattere non offendesse nello stesso tempo se, et

il restante de' lavori; onde non so vedere come mai si possa esser rotta o l'una o l'altra senza lasciar a quella vista, o qualche anello della catena, o qualche pezzo di nastro. Per facilitare l'intelligenza del luogo dove ella dee stare, ho fatto fare a Gianpaolo il qui aggiunto schizzo; con questa occasione ho chiesto a lui il conto di questo orivuolo, perché dal vedermi tacere non entrassi in qualche sospetto, e piglio occasione di supplicare Vostra Altezza a dirmi i suoi sensi intorno a ciò, perché già ch'ella vuol regalarlo, è meglio et obbliga più a farlo presto. Il paese tanto stimato dal Bernino non è del Brillo, ma di Bot, et è in un ottavo di foglio, scrittovi dietro di mia mano Bot, e poi fattovi un B di matita che è il contrasegno che messi a quelli che piacquero al Bernino, il disegno del quale non è altrimenti un naturale, ma una fantasia esprimente la Speranza che nudrisce Amore. Sta la Speranza a sedere in terra appoggiata ad un albero, ha un ancora acanto e tiene al petto Amore, v'è poi come una Fama per aria e non so se due altri puttini. In quella galleria della quale già scrissi a Vostra Altezza, non vi è più di quattro pezzi che sieno degni di venire nelle sue mani. I primi due, i quali veramente non vorrei che per prezzo ragionevole l'Altezza Vostra se li lasciassi fuggire, sono alti palmi 5 e larghi palmi 4. In uno vi è un San Girolamo e nell'altro una Maddalena che assolutamente non credo di aver veduto cosa migliore di questo autore, particolarmente il San Girolamo. L'altro è un S. Antonio e S. Paolo eremita, mezze figure del Lanfranco, del quale non credo che Vostra Altezza abbia nulla, in una tela larga palmi 7 et alta palmi 6, et un paese di poco più di palmi 4 che viene stimato di quel Bot medesimo che ha fatto quel disegninno tanto celebrato dal cavalier Bernino. Il padrone li tiene alti vuol però vedere, e quando non voglia venire alle cose giuste, io non intendo d'averli proposti a Vostra Altezza. Perch'io possa negoziar bene bisogna che o Vostra Altezza mi limiti la spesa, o che si fidi di Giro o del Morandi, e si contenti ch'io possa pagarli quello che loro diranno, perché quest'è un uomo da pigliarlo li allora colla moneta in mano. I due di Guido sono figure del naturale, ma non intere. Questi, Serenissimo, bisogna pigliarli al creder mio, e se si potranno avere per scudi trecento l'uno, sarà una bella spesa [...]". *Lettera di Paolo Falconieri a Leopoldo de' Medici, 26 settembre 1671*, ASF, Carteggio d'artisti, XIX, c. 576r-v in T. MONTANARI 1998, pp. 33-50.

g19.

“Serenissimo e Reverendissimo Signore e Padrone Colendissimo,

Quando monsignor Ottavio Falconieri m'accennò l'occasione di servire a Vostra Altezza, rimase esposto a' suoi supremi comandamenti, ciò che possa valere l'umilissima mia servitù non mancherò d'intendermela con i più curiosi in proposito di medaglie, cammei, intagli, metalli antichi e simili materie, per far comparire a Vostra Altezza qualche cosa degna della sua singolare erudizione, il che non seguirà senza portarne prima ogni puntual descrizione, e senza prenderne il parere del signor Cammelli e di chi Vostra Altezza comanderà. Ieri, con il medesimo, fui a vedere il pezo di fregio a fresco ch'era appresso Pier Santi che aveva anco un Iro piccola di metallo, che fu, col parere del medesimo signor Cammelli, stimata approposito, onde tanto del fregio, quanto di questa, si fermò la compra per scudi ventuno. Il fregio stimerei ben fatto il mandarlo per mare, e però bene incassato per ogni maggior sicurezza, l'ho fatto portare in piazza Madama dal Monanni. Si trova il detto Pier Santi alcuni piccoli frammenti di basso rilievo in marmo antichi, e questi si potranno avere per poco prezzo. S'uniranno Giro et il Morandi per dir il loro parere sopra i disegni venuti, e ne manderò a Vostra Altezza il ragguaglio con la puntualità comandata. Questa mattina è stato da me il canonico Maggi a discorrermi sopra due libri di disegni (dic'egli) ben noti a Vostra Altezza, e veduti da Giro che non vuole determinare nessuna proposizione senza abboccarsi col Morandi. In occasione che questi si trovaranno insieme, si faranno loro vedere i doi libri e se ne piglierà distintamente il parere [...]". *Lettera di Domenico Maria Corsi a Leopoldo de' Medici, 25 febbraio 1673*, ASF, Carteggio d'artisti, XVIII, ins. 5, 19r-v in M. FILETI MAZZA 1987-2000, III (1998), pp. 518-9.

g20.

“[...]” *Ciro e il Morandi [...] veddero ancora i disegni dell’Angioloni in numero di dugento in circa che sono in vendita con inchiesta per prezzo di cento doppie, e se bene vene riconobbero in torno a venti de’ Caracci e stimarono gl’altri d’ottimi autori, fu nondimeno giudicata troppo esorbitante la pretenzione [...]”*. *Lettera di Domenico Maria Corsi a Leopoldo de’ Medici, 4 marzo 1673*, ASF, Carteggio d’artisti, XVIII, ins. 5, in G. PREVITALI, in G. P. BELLORI 1672 (ed. 1976), p. XVIII, n. 1.

g21.

“[...]” *Dal signor Agostino Monanni mi è stata resa una lettera di Vostra Altezza Serenissima con una nota manoscritta di pittori et una cassetta di disegni che procurerò quanto prima di farli vedere al signor *Ciro et al Morandi*, e si noterà nella parte di dietro di ciasched’un disegno il lor parere, e procurerò d’aver notizia di quando appresso a poco morirno i pittori descritti nella nota inviatami [...]”*. *Lettera di Francesco Falconieri a Leopoldo de’ Medici, 16 settembre 1673* in M. FILETTI MAZZA 1987-2000, III (1998), p. 100, n. 2.

g22.

“[...]” *Quanto al quadro di Paolo, sappia Vostra Signoria che il Morandi quando fu qua mi disse dubitava di copia et io ancora, per dirne il vero, ne ho avuto sospetto, perchè so che Carluccio lo tiene in un luogo di non troppo buon lume e non lo lascia vedere altrimenti. Il medesimo Morandi mi diede una regola che mi piacque, e si è che quando in un quadro di un pittore celebre e di prima riga vi cade il dubbio se sia originale o copia, la più accertata e che sia copia, perchè le opere veramente di mano di simili maestri hanno a conoscersi senza che vi possa esser disputa. In proposito poi di farlo vedere a un pittore di stima, non parendomi che vi sia altri da valersi che di *Ciro* e questo essendo diffidente di Carluccio, non è il caso a fare questa parte, oltre che il medesimo Carluccio non permetterebbe a *Ciro* che lo vedesse [...]”*. *Lettera di Leopoldo de’ Medici a Paolo Falconieri, maggio 1674*, ASF, Carteggio d’artisti, XIX, c. 604, in P. BAROCCHI, in F. BALDINUCCI 1681-1728 (ed. 1975), VI, p. 264.

g23.

“Serenissimo e Reverendissimo Principe,
Insieme con la benignissima di Vostra Altezza ho ricevuto col procaccio di questa settimana la cassa de’ disegni, circa i quali procurerò che restino quanto prima eseguiti i comandamenti dell’Altezza Vostra con fargli vedere tanto a *Ciro* che al *Morandi*, con far anche notare a ciascheduno di loro a parte il proprio parere. Il Bellori non mi ha ancora comunicato cosa alcuna circa alle notizie de’ pittori desiderate da Vostra Altezza, le quali attendo per doverle subito trasmettere, ed intanto supplicando l’Altezza Vostra della continuazione de’ suoi riveritissimi comandamenti, profondamente me l’inchino. Di Vostra Altezza umilissimo devotissimo et obbligatissimo servitore *Ottavio Falconieri* Roma, li 28 settembre 1675”. *Lettera di Ottavio Falconieri a Leopoldo de’ Medici, 28 settembre 1675*, in P. BAROCCHI, in F. BALDINUCCI 1681-1728 (ed. 1975), VI, p. 387.

g24.

“Serenissimo e Reverendissimo Principe,
Restano già eseguiti i comandamenti di Vostra Altezza intorno ai disegni inviatimi ultimamente, essendone stata fatta la rivista in casa mia da *Ciro* e dal *Morandi* con notare a tergo de’ medesimi il loro parere, et oggi ho fatto consegnare al *Monanni* la cassetta nella quale si contengono, acciocché possa essere speditamente inviata alla Signoria Vostra. Non mi è già riuscito di poter eseguire gli ordini ricevuti con l’ultime di Vostra Altezza, di comunicare al Bellori il foglio nel quale si chiedono le notizie intorno a i musaici di S. Maria in Trastevere, trovandosi il Bellori assente da Roma, condotto a villeggiare

dal signor Cardinale de' Massimi ad un suo castello, di dove non è per ritornare fino ad Ognisanti. Non mancherò allora di sodisfare al mio debito con servire l'A.V., ed intanto inchinandomele profondamente resto di Vostra Altezza umilissimo devotissimo et obbligatissimo servitore Ottavio Falconieri Roma, li 12 ottobre 1675". *Lettera di Ottavio Falconieri a Leopoldo de' Medici, 12 ottobre 1675* in P. BAROCCHI, in F. BALDINUCCI 1681-1728 (ed. 1975), VI, p. 387.

g25.

"In Roma 5 marzo 1679

Noi infrascritti pittori affermiamo essere di parere che il presente quadro della Beata Vergine Annunciata al quale sta sigillata questa carta con sedici sigilli, sia un bellissimo, e diligentissimo quadro originale di Antonio da Correggio, e non habbiam alcun in contrario, ma fermame(n)te confermiamo che è del Correggio originale [...]

Io Giovanni Maria Morandi, fui e sono del sopradetto parere, et in fede e mano propria [...]". F. ZERI 1971, II, pp. 124-5.

g26.

"[...] Io tengo un quadro di 4 palmi che tengo per certo sia lo studio originale del Correggio dell'Assunta della Cuppola di Parma perché si vede che è tutto più semplice e meno ricercato dell'opere e di molto variato; et ò ancora il disegno di lapis rosso con alcuni profeti di sotto di lapis rosso e nero etc. onde vede che la pittura sia fatta prima, poi il disegno, done crebbe molto, poi l'opera dove tutto perfettionò. Consentono il signor Maratti, signor Morandi et altri etc. due disentonno, uno che parla di rabbia, l'altro che parla con sincerità secondo che la sente, e ne li voglio bene, perché li pare così per haver letto in fine della vita d'Annibale scritta da Belori che Sisto Badalocci parmeggiano copiò la detta cuppola per la Tribuna di San Giovanni di Reggio dove la dipinse. Mi ricordo d'haver visto una triuna in quella parti con un'Assonta con certe testaccie grosse, ma per altro di buon colore tinto al modo dell'Aretuso o di quel Michel Angelo sanese che tiravano al tingere del Correggio, ma non è né Michel Angelo, et il nome no mi sovien. In conclusione mando a Vostra Signoria questo schizzo copiato dal mio; vorrei pregarla mandarlo a Reggio a vedere se è questo, che costui dice essere di maestro Sisto Badalocchio, et io che conosco benissimo la maniera di Sisto me ne rido, e me ne sdegno, perché il mio non è degenerazione debole dell'originale, ma è un progetto di un primo studio imperfetto e d'invenzione e di corettione per arrivare alla perfezione dell'opera, e fatto prima dell'opera, anzi prima del disegno accennato che tengo in un cartolare appartato. Vostra Signoria mi onori di commettere tal diligenza per sapere se viene dall'opera per mano di chi fece la copia in questa tribuna oppure un vero accertamento dell'opera fatta di mano del Correggio. Ciò senza pregiudizio della mercede o regalo che si dovrà a chi farà la diligenza etc.". *Lettera di Sebastiano Resta a Giuseppe Magnavacca, 9 giugno 1689* in L. PUNGILEONI 1817-1821, III (1821), pp. 210-1.

g27.

"[...] Da qui in avanti, per una o due lettere almeno, Vostra Signoria Illustrissima mi nomini sempre il ramino del Christo all'orto del Correggio, per le cose che dirò abbasso e nella parte che mi scrive mi parli del ramino ma non parli di confronto con l'altro in tavola, né parli di tavola, ma del confronto me ne scriva una carta a parte; ma una lettera che dica ramino assolutamente senza relatione ad altro Christo, né ad altra tavola per mettere in pace, l'afflittissimo signor Morandi, povero vecchio, che compatisco estremamente, ma Dio lo travaglierà per farlo ancor lui purgare i peccati della sua vita, sebbene non ci ha peccato. Con mostrarli io che a Vostra Signoria Illustrissima ho mandato il ramino già trattato con i francesi, egli si acquietarà da questa gravissima afflittione, poiché egli è afflitto per la apprensione della reputazione, e questa naturale afflittione li carica lo scrupolo della coscienza. Il caso è questo: Stando con podagra e afflittioni in età decrepita benché robusta per complessione mi mandò a chiamare. Li dimandai se voleva confessarsi per esser mio penitente, disse di no, ma

che mi voleva parlare d'una afflittione che l'aveva a ridur a morte per il punto della reputazione e per lo scrupolo circa al quadretto del Correggio per cui egli aveva trattato il baratto col signor duca suo Salviati del mio San Francesco chiaroscuro di Barocci, del quale Christo li era stato riferito accidentalmente come io l'havevo fatto ripolire e poi trattato con i francesi per mandarlo in Francia, e che in questo v'era di mezzo la sua reputazione, che pareva havesse dato via un Correggio non conosciuto, ma che in questo l'oscurava il non haverlo visto polito; ma l'affliggeva la coscienza per non haverlo poi polito come doveva, e sopra questo non trovava pace né sonno, e credeva di morire di dolore, voltandosi poi a pregarmi di restituirglielo, che m'haverebbe dato tutto quello che io havessi voluto del suo quanto aveva incasa, anzi una volta dissi di pagarlo [...] Io li risposi: - Signor Morandi mio caro nessuno vuole screditare la robba sua, io non voglio discreditar il quadretto con dir che sia o non sia a Vostra Signoria Illustrissima, né anche a Vostra Signoria Illustrissima per consolarlo voglio dire che sia o non sia del Correggio. Posso ben dire a Vostra Signoria Illustrissima che a me non ha fatto mutatione di concetto polito da quello che mi fece sporco, così deve haver fatto a Vostra Signoria perché io infine so un poco d'eruditione di pittura, ma poi non possedo per fondamento la pittura, ma replico in Vostra Signoria che come la concepì prima la concepì dopo e io me ne sono prevalso, e non l'ho più. Ma quelli che l'hanno detto che io l'ho trattato con i francesi, e che i francesi l'avevano stimato tanto, non è il suo certamente ma i relativi di Vostra Signoria havrà equivocato, perché il suo era in legno e il mio trattato con i francesi è in rame, et in questo punto nel voler passar la bacchetta ho ricevuto lettera da Monsignor Marchetti e da Magnavacca che credo [...] per il ramino. Tirai fuori la lettera di Magnavacca, ma non ne parla, li lessi il principio della lettera di Vostra Signoria Illustrissima dove dice: - del Cristo all'orto mi scrive il Padre Morelli - e dissi: - mi spiace che non lo nomina il ramino ma pregarò Monsignore che mi mandi una fede legalizzata quando manda il Christo, che hora li mando trattato con i francesi e in rame. - Esso rispose credo che Vostr Reverenza [...] Vostra Signoria Illustrissima non occorre mi mandi fede autentica, ma basta che scrivendomi mi scriva ho ricevuto il bel ramino del Christo all'orto, e vedranno i francesi che ci sono delle borse e dei gusti anco tra noi itaiani ce non si fanno sino tanto le calzette a comprar cose insigni etc. o simile concetto: tanto che li si faccia vedere che ramino è questo contrattato con i francesi poi venduto a Vostra Signoria Illustrissima e Morandi s'acquieti. Li mandarò anche il padre Jovvehn, che ha tenuto in camera sua tanto tempo il ramino, che l'ha mostrato alli pittori et alli padri e talli cardinali e prelati francesi e l'ha fatto copiar due volte, una da questo Pio, l'altra dal francese. Che poi io abbia esitato il suo quando non è quello del rumor francese, non è quello di cui li è stato riferito, e che lo deve mettere in obbligo e scrupolo di coscienza. Che poi fatto mio il suo in tavola io l'abbia mostrato a due persone, cioè ad un scultore forestiero in secreto, che credo sia partito da Roma, e al tedesco Axer per consultar loro qual sarebbe più all'Inglese per quando tornasse in Roma, e egli elesse il suo d'in tavola, questo non è quello che ha fatto rumore li pregiudica a lui nell'onore e nella coscienza. Lui il suo in tavola me l'ha potuto dare, perché così egli ha giudicato dal vederlo come stava, se pensò a nettarlo e se non ci pensò non peccò, ma io li voglio crescer lo scrupolo con dirli che è originale, si deteriora il quadro con dire neanche alui medesimo che non sia. Ma lui me l'ha dato come lo vedeva, et io l'ho preso come lo vedevo, lui con gli occhi suoi, io con i miei, se lui poteva gabbarsi, potevo gabbarmi anch'io. Lui dice che non era possibile conoscerlo essendo tutto nero e con il tartaro alto un dito. O che io sono più che pittore, o che potevo gabbarmi ancor io, a dare per una copia il bel San Francesco colle stimmate in deserto. Il mio San Francesco del Barocci sta nell'ultimo gabinetto di galanterie, voglio dire che è pretioso e pretioso il Raffallo. [...] Se poi io ne so più d'un pittor primario come lui, che assolutamente dice che se l'avesse visto polito l'avrebbe conosciuto senza dubbi; e perché devo io la mia cognitione donarla a lui o al duca? Una qualità singolare deve fruttificar a chi anche l'ha, e non andar in commercio, massime trattandosi tra intelligenti, non con inesperti e donne e quando si dimanda per consigli non per contratto; e soprattutto in materia di gioia e pittura, dove gli autori morosi pongono il prezzo, estinsero il Correggio per 16 lire di mendicanti, il prezzo lo fece allo speciale et era prezzo giusto per allora in lui, ed estinsero, poi crebbero i prezzi e le congiunture ...". *Lettera di Sebastiano Resta al monsignor Giovan Matteo Marchetti, 6 novembre 1700*, in L. SACCHETTI LELLI 2005, pp. 157-60.

g28.

“[...] Il Morandi parve sollevato alquanto dal dolore quando li dissi che il quadro del rumore de’ francesi era in rame, nulladimeno Vostra Signoria Illustrissima non lasci di enunciarmelo nelle sue per il ‘ramino’. Povero vecchio, l’altro dì cascò dal letto, si fece male al mostaccio, io non lo vedo, se non mi fa chiamare, finchè non posso mostrarli il Santissimo enunciativo di ramino [...] Vostra Signoria Illustrissima veda un poco questo titolo per una cartella di 24 facce e tenga l’inclusa carta per farli scrivere Vostra Signoria Illustrissima tale frontespizio se li piacerà di tirarsi casa questo Senato [...] Leggerà l’indice. [...] V’è il Mercurio di chiaro oscuro del Correggio per il quadro del quale don Luigi de Haroy padre del Carpio pagò nelle volute d’Inghilterra quattromila lire sterline. Questo disegno era lo scopo del Marchese del Carpio e per non darglielo volsi perdere l’amicizia, e per placarlo il donai Borbone a cavallo di Tiziano; di questo stile non ho visto del Correggio così chiaro oscuro se non il disengo di Christo all’orto che mandai al re di Spagna. Fu questo disegno il mio primogenito disegno che havessi del Correggio, lo pigliai da don Arcangelo Spagna, li diedi una Pietà dello Spagnoletto tavolta d’altare di 12 palmi e Morandi d’atterrì del mio animo dicendo che la mia Pietà dello Spagnoletto [valeva questo disegno] se [il disegno del Correggio] fusse grande come piazza Navona [...]”. *Lettera di Sebastiano Resta a monsignor Marchetti, 9 novembre 1700*, in L. SACCHETTI LELLI 2005, pp. 161-4.

g29.

“La undecima facciata sta così: chiaro oscuro carta tinta e biacca. La figura di Mercurio sedente in atto d’insegnar a leggere Cupido. [...] L’aveva il signor don Arcangelo Spagna nel suo altre volte famoso studio de’ suoi genitori (e pur anche adesso tutti questi figli sono disegnatori e virtuosi) incorniciato con fattura di re quadrettatura di buonissimo gusto architetonico me ne invaghij sentito i gran pezzi e rarità del Correggio, non havendo io niente di tal autore, esso non volle danari né io potevo tanto in contanti. Pigliai alcuni altri disegni di poco conto assieme, ma per ingannar me stesso più che per far prezzo a quelli, e li diedi in contanto una tavola d’altare di 12 palmi dello Spagnoletto portata da Napoli d’una Pietà col Nicodemo, Maddalena, Angioli, Madonna e Cristo. Si spaurì il signori Morandi tra gl’altri di tanto mio animo dicendo che per mia Pietà si sarebbe potuta vendere 500 scudi. Stetti un tantino perplesso e poi dissi: - Se verranno forastieri a Roma mi visiteranno per un disegno piccolo del Correggio più che per un quadro dello Spagnoletto se fusse grande quanto piazza Navona”. L. SACCHETTI LELLI 2005, pp. 365-6.

g30.

“[...] Spero con la lettera di Vostra Signoria Illustrissima di levare dal buon vecchio pittore ogni travaglio sul nomine di ramino, me ne scrive anche il Magnavacca nostro; sicchè resterà per certo che rame fu non il suo legno [...]”. *Lettera di Sebastiano Resta a monsignor Marchetti, 20 novembre 1700*, in L. SACCHETTI LELLI 2005, pp. 165-8.

g31.

“[...] Credevo di buscare da un regattiere per terza mano una Pietà di mano di Francesco Bassano (che è uno di due figli di Jacopo) che fece l’Assunta dell’altar maggiore di San Luigi de’ Francesi, ma colui che mi fece il servizio di comprarmela, pittoresco inesperto, me ne portò a casa un’altra in cambio, non del Bassano, ma credo del Prete genovese [Bernardo Strozzi] (per quanto mi ricordo in nube della maniera del Prete) era originale, ma io pigliavo assai più volentieri quella del Bassano, sebbene v’erano due figure che venivano dal Bassano vecchio: ma il quadro era bello assai e di mano di Francesco, sebbene in qualche figura imitata dal Prete l’havevo pagata 5 scudi, e colui me l’aveva portata con trionfo; quando la vedo, vedo che non è quella, e così lo rimandai e con lasciarli uno scudo, mi recuperai li quattro. Mi dava fastidio spendere in

congiuntura che ho, ma la compra era troppo vantaggiosa per me se lo tenevo per me, o per Vostra Signoria Illustrissima perché per lei lo compravo. Fatto interrogare poi il rigattiere dell'altra Pietà, ha risposto che da Maratti, Morandi e da tutti i pittori l'ha fatta vedere, e che hanno detto che è ritoccata dal Bassano e che valerebbe 100 scudi se fusse originale e che ne vuole 28 almeno. Io la voglio rivedere, perché mai ho visto ritocchi di Jacopo Bassano sopra copie de' figli, né quello è copia (ma imitazione in quanto, sebbene diventati i figli Francesco e Leandro valentuomini, sempre imitavano, non sempre copiavano, né Jacopo ritoccava) né è di carattere diverso il colore in un luogo dal colore dell'altro luogo; ma è tutta l'istessa maniera e pratica, e superficie e impasto, quanto al gusto sostanziale. Se stessee a me io lo comprarei se havessi quattrini, e lo farei polire, e vedere se riesce d'altra apparenza, perché è bel quadro, et io lo viddi che me lo mostrò e non mi ci fermai; per non farlo a conto mio dar sopra l'orlo. Sarà circa due palmi e mezzo e alto più di tre incirca. Non mi fido di trattar con costoro perché la mia attenzione li fa insuperbire ne' prezzi". *Lettera di Sebastiano Resta a monsignor Marchetti, 12 marzo 1701*, in L. SACCHETTI LELLI 2005, pp. 198-202.

g32.

"[...] Domenica fui mandato a chiamare dal signor Paolo Albertonio pittore moribondo, che ha hauto l'oglio santo. Mi raccomandò all'occasione delle sue pitture; quanto a quello di quei schizzi del Correggio a penna et ha due chiari oscuri pensieri d'Annibale Carracci, l'uno è d'un Christo portato al sepolcro, l'altro di Christo risorto. [...] Le ho dimandato, che sicurezza mi dava che fossero originali; huomo dabbene cognito, et in fine della vita memore salutis eterne, mi ha risposto che glieli diedi per veri originali quel buon vecchio del Cavedone, già scolaro d'Annibale. [...] però Vostra Signoria Illustrissima mi scriva che io li faccia vedere al signor Morandi e ad un altro pittore per assicurarmi se sono veramente originali che non siano di mano del Cavedone, non per diffidenza della sincerità sua, ma per più soddisfazione [...]" *Lettera di Sebastiano Resta a monsignor Marchetti*, in L. SACCHETTI LELLI 2005, pp. 100-1.

g33.

"Siccome tanto bene a questa parrocchia è stato universalmente considerato per disposizione ben precisa della Beatissima Vergine titolare della Chiesa; così molti divoti e particolarmente i Canonici non mancarono lo stesso anno 1715 terminato che fu l'abbassamento della piazza, in occasione della sua festa celebrata agli 8 di settembre, di rendergliene le debite grazie e onorandola per loro potere; ma sopra il tutto cospicua fu la pietà del canonico Stefano Ridolfo Ciatti e del canonico Giuseppe Iacobini; il primo de' quali le donò una pianeta di lama d'argento con trina d'oro, accomodandovi un listone o, come dicono, croce di bel ricamo che fu già dono del canonico Sabbatini; e il secondo scambiò la luce di cristallo che era avanti l'Immagine e ne scopriva appena la metà, con un'altra che ben tutta la scuopre, ornata di nobilissima cornice, i cui rilevati coperti d'oro anno in mezzo un piano di mezzo palmo di larghezza parimente di cristallo con vaghi rabeschi, che chiamano alamari, dintorno; [...] e fu messo alla pubblica vista della suddetta solennità. Lo scoprimento dell'intera Immagine e la vaghezza dell'ornamento diede motivo al popolo di più attentamente e minutamente considerarla, e siccome grandissimo fu il concorso in quel giorno, così anche degli eruditi ed intendenti di pittura vi capitarono; i quali di tal fatta restarono soppresi dalla sua bellezza e perfezione, che non so esprimere con parole quanta mai loda le dissero; di maniera che sapendosi che n'era in istampa il disegno fatto da me intagliare per servizio della mia Istoria sopra questa Chiesa, frequentissime furono l'istanze che fece ogni ordine e ogni genere di persone a' i canonici, per ottenerne alcuno esemplar; laonde soddisfacendo questi alla pietà e divozione del popolo, non terminò l'ottava della festa, che presso a dumila furono distribuite e diffondendosene la fama anche fuori Roma, io medesimo dovetti trasmetterne a Ferrara, a Modena e ad altre città d'Italia, e fino in Ispagna ne andò un numero considerabile; né per corso di tempo cessa la ricerca, perché continuamente vengono domandate. Una lode sì grande ed universale di questa Sacra Immagine, dichiarata da tutti per un

tesoro, anche nella qualità della pittura, condusse il capitolo a desiderare di sentirne il giudizio de' professori più accreditati di Roma. [...] Molto poi il parere de' suddetti professori venne afforzato dalla conferma fattane da Giovanni Maria Morandi insigne pittore anch'esso, morto gli anni passati, il quale quantunque in età di novanta, e più anni, se fece condurre alla nostra Chiesa per vederla, siccome la vide, essendo stato a tale effetto alzato un ponte di legno, per rendergli agevole la salita, e la veduta; e perché per la decrepitezza non era in istato di scrivere, disse il suo parere in voce, che autentica la perfezione, e la non ordinaria bellezza del lavoro: il qual parere fu raccolto, e messo in iscritto da i circostanti, come si vede nel citato Stato etc. pag. 62 ed è del tenor seguente: *Noi Infrascritti facciamo piena fede, come due anni fa in icra, essendosi portato il Signor Gio. Maria Morandi pittore già defunto alla chiesa di S. Maria in Cosmedin di quest'alma città per vedere, e considerare l'Immagine della Beatissima Vergine titolare di detta chiesa, che si venera, e tiene chiusa nella Tribuna della Navata Maggiore; e avendola ben veduta, e considerata, anche con salire a rimpetto di essa per via d'un ponte fatto a questo fine, perché egli era in età decrepita, giudicò alla nostra presenza la detta Immagine essere di maniera Greca, e antichissima, ed essere di lavoro d'ottima maniera, e al sommo bella specialmente la faccia; e in fede questo dì 5 settembre 1717, Io Filippo Lazzoni sagrestano di S. Maria in Cosmedin fo fede come sopra mano propria, Io Giovanni Malatesta affermo quanto sopra essendo stato suo discepolo e presente alla suddetta ricognizione*". G. M. CRESCIMBENI 1719, pp. 57-63; ID. 1722, p. 10.

256.

"Illustrissimo signore e padrone colendissimo, sono così pieno di rossore, che trovo ardire a suplicar V.S. illustrissima a perdonarmi la tardanza di rispondere ai suoi stimatissimi caratteri, ed insieme ai favori che si compiace continuarmi, è necessario che ella sappi che doppio che fu da me il signor Ugolini, e che mi porse la sua gentilissima lettera, diedi in una flussione così fiera, di ochi e di catarro nel petto, che mia fatto qualche apprensione, una per il pericolo che portano i vechi di tale indisposizione, e l'altra di non poter corrispondere ai miei doveri, ne operare nessuna forma, lo fo adesso che li ochi me lo permettono, e ne sto assai bene, il petto ancora sta assai bene ma con qualche piccolo residuo so che di tutto ciò seguito la sua innata bontà si degnierà di compatirmi, mentre è stata per me una cagione molto forte, fui dal signor Ugolini e mi favorì di mostrarmi diverse cose belle, ed in particolare una Madonna di sua mano, che è dipinta di un bel gusto, ed io ebbi assai soddisfazione. I quadri del signor Duca, ancora il signor Ugolini non li à visti, ma può venire a suo arbitrio, e così siamo restati, che vedrà tutto, io le rendo infinite grazie dell'occasione che si compiace darmi facendomi conoscere tali virtuosi, e dandomi insieme l'occasione di servirli, per sua parte, come sempre desidero, e la prego a continuarmeli e le fo devotissima reverenza, di Roma li 18 febbraio 1702, A V. S. Ill.ma, Devotissima e obligatissima servitore Giovanni Maria Morandi". BNCF, Magliabechiano VIII, 1184, cc. 53r-v.

Bibliografia

1549

L. P. Rosello, *Due dialoghi: Uno, in cui si tratto il modo di cognoscere, et di far la scelta d'un servitore, e de l'ufficio suo. L'altro, de la vita de cortegiani, intitolato la patientia*, per Comin da Trino di Monferrato, in Vinegia 1549.

1560

G. Lanteri, *Della economica*, appresso Vincenzo Valgrisi, Venezia 1560.

1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Giunti, Firenze 1568.

1588

P. Ugonio, *Historia delle stationi di Roma*, Bonfaldino, Roma 1588.

1591

F. Bocchi, *Le bellezze della città di Fiorenza...*, Sermartelli, Firenze 1591.

1593

V. Cervio, *Il trinciante*, nella stampa del Gabbia, Roma 1593.

1598

C. Evitascandalo, *Dialogo del maestro di casa, nel quale si contiene di quanto il maestro di casa deue essere instrutto, et a ciascun'altro che voglia essercitare officio in corte deve sapere et operare; vtile a' tutti li padroni, cortegiani, ufficiali, et seruitori della corte*, stampato per Sulpitio Mancini, Roma 1598.

1604

R. Alberti, *Origine et progresso dell'Academia del disegno de pittori et Architetti di Roma*, Pietro Bartoli, Pavia 1604.

S. Sigismondo Sigismondi da Recanati, *Prattica cortigiana, morale et economica...*, Baldini, Roma 1604.

1607

F. Zuccari, *Idea de' pittori, scultori et architetti*, Agostino Disserolio, Torino 1607.

1609

B. Vannozzi, *Suppellettile degli avvertimenti politici, morali, e cristiani*, per Giovanni Rosi, Bologna 1609.

1622

P. G. Bacci, *Vita del beato Filippo Neri fiorentino, fondatore della Congregazione dell'Oratorio. Raccolta da' processi fatti per la sua canonizzazione da Pietro Iacomo Bacci Aretino*, appresso Andrea Brugiotti, Roma 1622.

1629

B. Frigerio, *L'economista prudente*, appresso Lodouico Grignani, Roma 1629.

1635

L. Zambelli, *Il savio industrioso nella economia*, presso Clemente Ferroni, Bologna 1635.

1639

G. P. Crescenzi, *Corona della nobiltà d'Italia, o vero Compendio dell' istorie delle famiglie illustri*, Tebaldini, Bologna 1639-42.

1640

A. Adimari, *La Melpomene, ovvero cinquanta sonetti funebri con altrettanti elogi oratorio-poetici*, Massi, Firenze 1640.

1642

G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Andrea Fei, Roma 1642.

1649

F. Paruta, L. Agostini, *La Sicilia descritta con medaglie e ristampata con aggiunta da Leonardo Agostini*, Lodovico Grignani, Roma 1649.

I. Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi, o' vero Relazione delli huomini e donne illustri di Siena e suo stato*, nella stamperia di Pier'Antonio Fortunati, Pistoia 1649.

1657

A. Adami, *Il noviziato del maestro di casa*, ad istanza di Giovanni Battista e Gioseppe Corvo librari, Roma 1657.

1661

G. Brusoni, *Dell'istoria d'Italia dell'anno 1625 sino al 1660*, presso Francesco Storti, Venezia 1661.

J. B. L'Hermite de Soliers, *La Toscane françoise, contenant les éloges historiques et généalogiques des princes, seigneurs et grands capitaines de la Toscane...*, chez Jean Piot, Paris 1661.

1662

R. Fréart de Chambray, *Idée de la perfection de la peinture démontrée par les principes de l'art*, Ysambart, Mans 1662.

1667

C. V. Dubourgdieu, *Sanctissimo D. N. Clementi 9. pontifici max. felicitatem supplicibus osculis sacros pedes adoraturus*, ex typographia Varesii, Roma 1667.

1664

G. P. Bellori, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue, e pitture, ne' palazzj, nelle case, e ne' giardini di Roma* Panetto & Petrelli, Roma 1664 (ed. 1976).

1668

M. A. Mariani, *Il glorioso Infante S. Simone, Historia panegirica*, Trento 1668.

1669

F. Liberati, *La perfezzione del cavallo libri tre*, Hercole, Roma 1669.

1672

G. P. Bellori, E. Borea (a cura di), *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, 1672, Einaudi, Torino 2009.

P. Tiepolo, *Li tesori della corte romana in varie relazioni*, Bruxelles 1672

1673

A. S. Cartari, *Discorsi sacri e morali detti nell'Accademia de gl'Intrecciati*, nella stamparia della Reverenda Camera Apostolica, Roma 1673.

G. M. Silos, M. Basile Bonsante (a cura di), *Pinacotheca sive romana pictura et sculptura*, 1673, Roma, Canova, Treviso 1979.

1674

F. Titi, B. Contardi e S. Romano (a cura di), *Studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma, 1674-1763*, Centro Di, Firenze 1987.

C. di sant'Antonio da Padova, *Musae Anconitanae*, Typis Reverendae Camerae Apostolicae, Roma 1674.

1675

G. Gualdo Priorato, *Relationi delle città di Bologna, Fiorenza, Genova, e Lucca, con la notitia di tutte le cose più degne, e curiose delle medesime, descritte dal conte Galeazzo Gualdo Priorato*, per Giacomo Monti, Bologna 1675.

1678

P. G. Bacci, G. Ricci, *Vita di san Filippo Neri: con l'aggiunta d'una breve notitia di alcuni suoi compagni*, presso Francesco Tizzoni, Roma 1678.

1679

A. Félibien, *Noms des peintres, les plus célèbres et le plus connus anciens et modernes*, avec privilège du Roi, Paris 1679.

C. B. Piazza, *Opere pie di Roma*, Busotti, Roma 1679.

1681

F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Franchi, Firenze 1681.

F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 1681-1728, a cura di F. Ranalli, Studio per edizioni scelte, Firenze 1974-1975.

J. Huguetan, *Voyage d'Italie, curieux et nouveau...*, Amaulry, Lyon 1681.

1683

P. De Sebastiani, *Viaggio curioso di Roma sagra e profana gentile, per contentare i forastieri*, per il Moneta, Roma 1683.

1684

L. Del Migliore, *Firenze città nobilissima*, Nella Stamperia della Stella, Firenze 1684.

1686

F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Nella stamperia di Pietro Matini all'insegna del Lion d'oro, Firenze 1686.

1687

F. Baldinucci, *Lettera di Filippo Baldinucci fiorentino, academico della crusca, nella quale risponde ad alcuni quesiti in materie di pittura*, per Piero Matini all'insegna del Lion d'Oro, Roma e Firenze 1687.

1690

G. G. De Rossi, *Indice delle stampe intagliate in rame, bulino e all'acquaforte esistenti nella stamperia di Giovanni Giacomo de Rossi alla Pace*, nella stamperia di Giovanni Francesco Buagni, Roma 1690.

1692

C. Celano, *Notitie del bello, dell'antico e del curioso della città di Napoli per i signori forastieri, date dal canonico Carlo Celano napoletano*, Napoli 1692.

1693

G. Marciano, *Memorie storiche della Congregazione dell'Oratorio*, per il De Bonis stampatore arcivescovale, Napoli, 1693-1702.

1695

G. B. Pacichelli, *Memorie di viaggio per l'Europa cristiana*, nella Regia Stampa a spese di Giacomo Raillard, Napoli 1695.

1696

G. Ghezzi, *Il centesimo dell'anno MDCXCV celebrato in Roma dall'Accademia del Disegno*, Giovanni Francesco Buagni, Roma 1696.

1698

C. B. Piazza, *Eusevologio romano, ovvero Delle opere pie di Roma*, A spese di Felice Cesaretti e Paribeni librari a Pasquino, all'insegna della Regina, Roma 1698.

1700

G. M. Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi da Giovanni Mario de' Crescimbeni custode d'Arcadia, con varie notizie e col catalogo degli Arcadi*, per Giovanni Francesco Buagni, Roma 1700.

D. A. Parrino, *Napoli città nobilissima, antica e fedelissima*, nella nuova stampa del Parrino, Napoli 1700.

D. Tartaglini, *Nuova descrizione dell'antichissima città di Cortona: l'aggiunta di diversi fatti antichi ed altri particolari della medesima*, Arnaldo Forni, Bologna 1700.

1702

G. Ghezzi, *Le pompe dell'Accademia del Disegno solennemente celebrate nel Campidoglio il dì 25 febraro MDCCII*, Buagni, Roma 1702.

1703

G. Gimma, *Elogi accademici della Società degli Spensierati di Rossano*, Carlo Troise stampatore accademico, Napoli 1703.

C. B. Piazza, *La gerarchia cardinalizia*, nella stamperia del Bernabò, Roma 1703.

1704

G. Ghezzi, *Le buone arti sempre più gloriose nel Campidoglio per la solenne Accademia del disegno nel dì 24 aprile MDCCIV*, per Gaetano Zenobj, Roma 1704.

A. P. Orlandi, *Abecedario pittorico, nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, e d'architettura*, per Costantino Pisarri sotto le scuole, Bologna 1704.

1705

A. M. Bonucci, *Istoria e considerazioni su la vita del nobile pisano e più nobile confessore di Cristo san Ranieri*, nella stamperia di Antonio de' Rossi alla piazza di Ceri, Roma 1705.

A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, Mortier, Londres 1705.

G. Ghezzi, *Il premio tra gli applausi del Campidoglio per l'Accademia del Disegno celebrata il dì 7 maggio 1705*, per Gaetano Zenobi, Roma 1705.

G. B. Vaccondio, *Rime pellegrine di Giovanni Battista Vaccondio, romano dottor nell'una e nell'altra legge, dedicate all'Eminentissimo e Reverendissimo principe il signor cardinale Pietro Ottoboni, vice-cancelliere di Santa Chiesa*, per Francesco Gonzaga a san Marcello al Corso, Roma 1705.

1706

G. Ghezzi, *Le Belle Arti in lega con la Poesia per l'Accademia del Disegno celebrata in Campidoglio il dì 6 maggio 1706*, nella stamperia G. M. Salvioni, Roma 1706.

A. M. Taja, *Introduzione alla vita devota di San Francesco di Sales vescovo e principe di Geneva*, per Gaetano Zenobj stampatore e intagliatore, Roma 1706.

1707

G. Ghezzi, *L'utile nelle Belle Arti riconosciuto nel Campidoglio per l'Accademia del disegno solennizzata il dì 5 maggio 1707*, Zenobj, Roma 1707.

F. Posterla, *Roma sacra e moderna*, per Francesco Gonzaga in via lata, Roma 1707.

1708

G. Ghezzi, *Le scienze illustrate dalle Belle Arti nel Campidoglio per l'Accademia del Disegno solennizzata il dì 19 aprile 1708*, Zenobj, Roma 1708.

1709

G. Ghezzi, *Il merito delle belle arti, Pittura Scultura e Architettura, riconosciuto nel Campidoglio per l'Accademia del Disegno solennizzata il dì primo maggio 1709*, per G. Zenobi stampatore, Roma 1709.

1710

J. Imhof, *Genealogiæ viginti illustrium in Italia familiarum in tres classes secundum totidem Italiae regiones superiorem, mediam & inferiorem divisa, & exegesi historica perpetua illustrata insigniumque iconibus exornata studio ac opera Jacobi Wilhelmi Imhoff...*, ex officina fratrum Chatelain, Amstelodami 1710.

1711

G.M. Lancisi, *Dissertatio de nativis, deque adventitiis Romani Coeli qualitatibus*, apud Franciscum Gonzagam, Romae 1711.

G. M. Lancisi, *Dissertatio de nativis, deque adventitiis Romani Coeli qualitatibus*, in 'Giornale de' letterati d'Italia', presso Gio. Gabbriello Ertz, Venezia, VII (1711), pp. 1-47.

1712

A. Della Concezione, *Vita del venerabile servo di Christo padre Giuseppe della Madre di Dio*, appresso Giovanni van Ghelen, stampatore di sua Maestà Cesarea, Vienna 1712.

P. G. Gallitia, *La vita di san Francesco di Sales*, presso Niccolò Pezzana, Venezia 1712.

1713

A. M. Carapelli, *Succinto ragguaglio della sacra testa di santa Caterina da Siena, come del crocifisso da cui ricevè le stimmate ed altre reliquie*, per Domenico Ciuffetti, Lucca 1713.

1714

G. Marsolier, *Vita di san Francesco di Sales*, nella stamperia di S. A. R. per i Guiducci e Franchi, Firenze 1714.

1715

G.M. Crescimbeni, *L'istoria della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di S. Maria in Cosmedin di Roma*, Roma 1715.

B. Dal Pozzo, *Historia della sacra religione militare di san Giovanni Gerosolimitano detta di Malta*, Gerolamo Albrizzi, Verona 1715.

1716

G. Ghezzi, *Le tre belle arti, pittura, scultura, e architettura in lega coll'armi per difesa della religione: mostrate nel campidoglio dall'accademia del disegno*, dalla stamperia di Giovanni Maria Salvioni nell'Archiginnasio della Sapienza, Roma 1716.

1718

G. M. Lancisi, *Opera quae hactenus prodierunt omnia; dissertationibus nonnullis adhuc dum ineditis locupletata, et ab ipso auctore, recognita atque emendata*, sumptibus Fratrum de Tournes, Genova 1718.

C. Roncaglia, *Vita di Leopoldo I imperatore*, per Leonardo Venturini, Lucca 1718.

1719

G. M. Crescimbeni, *Stato della basilica diaconale, collegiata e parrocchiale di s. Maria in Cosmedin di Roma nel presente anno 1719*, per Antonio de' Rossi nella strada del Seminario Romano, Roma 1719.

A. P. Orlandi, *L'Abecedario pittorico*, Bologna 1719.

1720

G. M. Crescimbeni, *Notizie degli arcadi morti*, Antonio De Rossi, Roma 1720.

1722

G. M. Crescimbeni, *Notizie istoriche della sacra immagine della Beatissima Vergine, titolare della Basilica di S. Maria in Cosmedin di Roma*, per Antonio de' Rossi, Roma 1722.

G. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini*, A. Forni, Ferrara 1722.

1723

G. Gigli, *Diario sanese*, Leonardo Venturini, Lucca 1723.

1724

N. Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti*, 1724, a cura di R. Enggass, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1977.

1725

Roma ampliata e rinovata, o sia Nuova descrizione della moderna città di Roma e di tutti gli edifizj notabili che sono in essa..., nella stamperia di Pietro Ferri, Roma 1725.

G. F. Cecconi, *Roma sacra e moderna*, Barbiellini, Roma 1725.

G. P. Pinaroli, *Trattato delle cose più memorabili di Roma tanto antiche come moderne che in esse di presente si trovano...*, nella stamperia di S. Michele a Ripa, Roma 1725.

1730

V. Borghini, *Il riposo*, Nestenus & Moücke, Firenze 1730.

G. M. Crescimbeni, *Commentari del Canonico Giovanni Mario Crescimbeni custode d'Arcadia, intorno alla sua Istoria della Volgar Poesia*, presso Lorenzo Basegio, Roma 1730.

L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni*, Roma 1730-36, a cura di V. Martinelli, Electa - Editori umbri associati, Perugia 1992.

1735

P. P. Ginanni, *Memorie storiche della antica ed illustre famiglia Alidosia*, Roma 1735.

1739

B. de Montfaucon, *Bibliotheca bibliothecarum manuscriptorum nova: ubi quae innumeris pene manuscriptorum bibliothecis continentur...*, de l'imprimerie de Gissej, apud Briasson, 1739.

F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro*, per Ferdinando Pisarri, Bologna 1739-1752.

1745

Roma antica e moderna, stamperia Puccinelli, Roma 1745.

R. Del Bruno, *Ristretto delle cose più notabili della città di Firenze*, Nella stamperia di Bernardo Paperini, Firenze 1745.

1748

V. Talenti, *Vita del beato Giuseppe Calasanzio fondatore de' chierici regolari della Madre di Dio delle scuole pie scritta da Stefano Terzoli sacerdote della medesima religione*, nella stamperia di San Michele per Ottavio Puccinelli, Roma 1748.

S. Terzoli, B. Gabbugiani, *Vita del beato Giuseppe Calasanzio*, nella stamperia imperiale, Vienna 1748.

F. A. Zaccaria, *Storia letteraria d'Italia*, Antonio Zatta, Venezia 1748-55.

1750

Roma antica e moderna, o sia nuova descrizione di tutti gl'edifici antichi e moderni, tanto sagri quanto profani della città di Roma, appresso Gregorio Roisecco, Roma 1750.

1751

G. P. Bellori, *Dell'ingegno, eccellenza e grazia di Raffaello comparato ad Apelle*, in *Descrizione delle immagini dipinte di Raffaello d'Urbino nel palazzo Vaticano e nella Farnesina alla Lungara...*, Lorenzo Barbiellini, Roma 1751.

A. Calmet, *Bibliothèque Lorraine, ou histoire des hommes illustres qui ont fleuri en Lorraine ...*, chez A. Leisire, Nancy 1751.

F. Della Marra, *Descrizione istorica del monastero di Monte Casino, con una breve notizia dell'antica città di Casino e di S. Germano*, Napoli 1751.

1754

G. Richa, *Notizie istoriche delle chiese fiorentine divise ne' suoi quartieri*, nella stamperia di Pietro Gaetano Viviani, Firenze 1754-1762.

1757

J. F. de La Baume-Desdossat, *L' Arcadie moderne ou les Bergeries sçavantes: pastorale héroïque*, Vincent, Paris 1757.

1760

G. Vasi, *Indice istorico del gran prospetto di Roma, ovvero Itinerario istruttivo per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma*, nella Reale Stamperia, Napoli 1760.

1762

F. Moucke, *Serie di ritratti degli eccellenti pittori dipinti di propria mano che esistono nell'imperial galleria di Firenze colle vite in compendio de' medesimi descritte da Francesco Moucke*, stamperia Mouckiana, Firenze 1762.

1764

O. Marrini, *Serie di ritratti di eccellenti pittori dipinti di propria mano in seguito a quella già pubblicata nel Museo Fiorentino esistente appresso l'abate Antonio Pazzi con brevi notizie intorno a' medesimi*, Firenze 1764-6.

C. Ripa, C. Orlandi, *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino, notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni e di fatti dall'abate Cesare Orlandi, patrizio di Città della Pieve, accademico augusto*, nella Stamperia di Piergiovanni Costantini, Perugia 1764.

1766

G. P. Chattard, *Nuova descrizione del Vaticano*, per gli eredi Barbiellini, Roma 1766.

1767

R. Venuti, *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, C. Barbiellini, Roma 1767.

1768

G. Bandini, *L'angelo di Tobia: componimento sacro da cantarsi nel Collegio Nazareno in occasione del triduo, che ivi si celebra per san Giuseppe Calasanzio, fondatore de' Chierici Regolari delle Scuole Pie Legislatore, e primo rettore dello stesso collegio*, nella stamperia di Giovanni Zempel, Roma 1768.

R. Soprani, C. G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti genovesi*, nella stamperia Casamara, Genova 1768-1769.

F. Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, Marco Pagliarini, Roma 1768.

1769

Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura, e architettura con i loro elogi, e ritratti incisi in rame cominciando dalla sua prima restaurazione fino ai tempi presenti, nella stamperia di S.A.R. per Gaetano Cambiagi, nella stamperia di Luigi Bastianelli e compagni, presso Domenico Marzi e compagni, nella stamperia Allegrini, Pisoni e compagni, Firenze 1769-1775.

J. J. Le Francais Lalande, *Voyage d'un françois en Italie, fait dans les annees 1765 et 1766. Contenant l'histoire & les anecdotes les plus singulieres de l'Italie, et sa description...*, chez Desaint, Paris 1769.

1771

G. Gori Gandellini, L. De Angelis, *Notizie istoriche dell'intagliatori*, presso Vincenzo Pazzini Carli e figli, Siena 1771.

C. H. von Heinecken, *Idée générale d'une collection complete d'estampes*, J. P. Kraus, Lipsia e Vienna 1771.

1772

G. B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Gregorio Settari, Roma 1772.

1774

G. Zaist, *Notizie istoriche de pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, Ricchini, Cremona 1774.

1776

G. G. Bottari, *Raccolta di lettere sulla pittura scultura ed architettura*, Nella stamperia di Marco Pagliarini, Roma 1776.

P. Rossini, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne*, Quojani, Roma 1776.

1779

G. Pelli, *Saggio istorico della Real Galleria di Firenze*, per Gaetano Cambiagi stampatore granducale, Firenze 1779.

1780

A. von Sterzinger, *Istoria della principesca contea del Tirolo: trasportata dal Tedesco, corretta ed illustrata con una nuova mappa*, nella Stamperia di corte, Innsbruck 1780.

1782

A. Chiusole, *Itinerario delle pitture, sculture, ed architetture più rare di molte città d'Italia*, nella stamperia Turra, Vicenza 1782.

1784

G. Faluschi, *Breve relazione delle cose notabili della città di Siena*, Francesco Rossi, Siena 1784.

1786

G. Tiraboschi, *Notizie da' pittori, scultori, incisori, e architetti natii degli stati del Sorennissimo Signor Duca di Modena : con una appendice de' professori di musica*, Soc. Tipografica, Modena 1786.

1788

A. G. Comolli, *Bibliografia storico-critica dell'architettura civile ed arti subalterne*, Stamperia Vaticana, Roma 1788-92.

1789

V. Follini, M. Rastrelli, *Firenze antica e moderna illustrata*, presso Pietro Allegrini, Firenze 1789-1802.

1790

F. Cancellieri, *Descrizione storico-critica delle sale regie e ducale e delle Cappelle Paoline e Sistina, del Vaticano e del Quirinale*, presso Luigi Perego Salvioni stampator vaticano, Roma 1790.

1791

M. Lastrì, *L'Etruria pittrice, ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti che si esibiscono in stampa dal secolo X fino al presente*, Pagni e Bardi, Firenze 1791-1795.

1792

L. A. Lanzi, *La storia pittorica della Italia inferiore o sia delle scuole fiorentina, senese, romana, napoletana*, Stamperia di Antonio Giuseppe Pagani, Firenze 1792.

1794

A. von Bartsch, *Catalogue raisonné des desseins originaux des plus grands maîtres anciens et modernes qui faisoient partie du Cabinet de feu le prince Charles de Ligne*, A. Blumauer, Vienne 1794.

1798

M. Pikington, *The Gentleman's and Connoisseur's Dictionary of Painters*, W. and C. Spilsbury, London 1798.

1804

G. M. Crescimbeni, *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle scienze delle lettere umane e della poesia scritta da Gio. Mario Crescimbeni...*, dalla stamperia di Bulmer e Co. Cleveland-Row St. James's, Londra 1804.

1806

N. de La Cruz y Bahamonde, *Viaje de España, Francia e Italia*, in la Imprenta de don Manuel Bosch, Cadiz 1806 -1813.

1807

T. Puccini, *Dello stato delle belle arti in Toscana lettera del cavaliere Tommaso Puccini segretario della R. Accademia di Fiorenza al signore Prince Hoare segretario della R. Accademia di Londra*, 1807.

M. Vasi, *Itinerario istruttivo di Roma antica e moderna*, presso l'Autore, Roma 1807.

1808

F. Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, dalla Società tipografica de' Classici italiani, Milano 1808.

G. Gori Gandellini, *Notizie istoriche degli intagliatori: arricchita di notizie interessanti la vita dell'autore col proseguimento dell'opera fino ai nostri giorni*, Porri, Siena 1808.

1812

A. de Morrona, *Pisa illustrata nelle arti del disegno*, G. Marenigh, Livorno 1812.

1814

F. A. Visconti, A. Visconti, *Indicazione delle sculture e della galleria de' quadri esistenti nella Villa Miollis al Quirinale*, Nella Stamperia De Romanis, Roma 1814.

1817

L. Pungileoni, *Memorie istoriche di Antonio Allegri detto Il Correggio*, stamperia ducale, Parma 1817-1821.

1818

P. Bacci, *Vita di san Filippo Neri, fondatore della Congregazione dell'oratorio scritta dal padre Pietro Giacomo Bacci*, presso Bernardo Olivieri, Roma 1818.

S. Ticozzi, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, Tipografia di V. Ferrario, Milano 1818.

1821

A. von Bartsch, *Le peintre graveur*, chez Pierre Mechetti, Vienne 1821.

F. Tolomei, *Guida di Pistoia per gli amanti delle belle arti : con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, Bracali, Pistoia 1821.

1823

M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana accademia di San Luca*, stamperia de Romanis, Roma 1823.

1824

Reale Galleria di Firenze illustrata, Giuseppe Molini, Firenze 1824.

L. Biadi, *Notizie sulle antiche fabbriche di Firenze non terminate e sulle variazioni alle quali i più ragguardevoli edifizii sono andati soggetti. Operetta di Luigi Biadi fiorentino*, nella stamperia Bonducciana, Firenze 1824.

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal Risorgimento delle belle arti...*, Tipografia dei classici, Milano 1824.

1825

G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura ...*, Giovanni Silvestri, Milano 1825.

T. Odd, *The Connoisseurs repertorium*, J. Clarke, 1825.

1827

Brevi notizie storiche riguardanti l'antichissima città di Cortona ad uso specialmente dei forestieri, tipografia Tommasini, Foligno 1827.

1829

C. Dati, *Lepidezze di spiriti bizzarri e curiosi, avvenimenti raccolti e descritti da Carlo Dati*, nella Stamperia Magheri, Firenze 1829

1831

S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, musicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, 1831.

1832

A. Lombardi, *Storia della letteratura italiana nel secolo XVIII*, Tipografia camerale, Modena 1832.

W. Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Belin-Mandar libraire, Paris 1832-53.

1834

A. Calmet, *Abrégé chronologique*, Nancy 1834.

L. A. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Moutier, Firenze 1834.

1835

P. Uccelli, *Storia di Cortona*, Tipografia Bellotti, Arezzo 1835.

1836

E. Romagnoli, *Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbii*, Porri, Siena 1836.

1838

A. Nibby, *Roma nell'anno 1838*, Tip. Belle Arti, Roma 1838-1841.

1840

F. de' Boni, *Biografia degli artisti*, Co' tipi del gondoliere, Venezia 1840.

G. Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni*, Tipografia Puccinelli, Roma 1840.

G. B. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da s. Pietro sino ai giorni nostri*, Tipografia Emiliana, Venezia 1840-1879.

E. Romagnoli, *Cenni storico-artistici di Siena e suoi suburbii*, Porri, Siena 1840.

1841

G. Moroni, *Le cappelle pontificie, cardinalizie e prelatizie*, Tipografia Emiliana, Venezia 1841.

E. Pistolesi, *Descrizione di Roma e suoi contorni con nuovo metodo breve e facile per vedere la città in otto giorni adorna d'incisioni de' primi bulini*, per Giovanni Gallarini, Roma 1841.

1842

B. Benincasa, *Vita di San Ranieri protettore della città e diocesi di Pisa*, Ranieri Prosperi, Pisa 1842.

F. Fantozzi, *Nuova guida; ovvero, Descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze*, G. e fratelli Ducci, Firenze 1842.

1843

P. E. Visconti, *Città e famiglie nobili e celebri dello Stato pontificio: famiglie nobili attualmente esistenti*, Roma 1843.

1845

L. Catalani, *Le chiese di Napoli: descrizione storica ed artistica*, tip. fu Migliaccio, Napoli 1845-53.

A. Coppi, *Notizie di un quadro del Correggio*, Salviucci, Roma 1845.

P. Sforza Pallavicino, *Vita di Alessandro VII: libri cinque*, per Giovanni Silvestri, Milano 1845.

1846

B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, dalla Tipografia Trani, Napoli 1846.

F. Trucchi, *Poesie italiane inedite di dugento autori*, Gausti Ranieri, Prato 1846.

1847

G. Masselli, *Della cappella della Madonna annessa alla chiesa dei padri della congregazione dell'oratorio di san Filippo Neri di Firenze*, Baracchi, Firenze 1847.

1852

G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Niccolò Capurro, Pisa 1852.

1854

G. Milanesi, *Documenti per la storia dell'arte senese*, Onorato Porri, Siena 1854.

1855

G. Campori, *Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi*, Tipografia della R. D. Camera, Modena 1855.

1856

P. T. Angioloni, F. Baldacconi (a cura di), *Breve relazione del come fu portata da Roma a Siena la sacra Testa della serafica santa Caterina senese*, Landi, Siena 1856.

1861

Statuto della insigne artistica Congregazione pontificia de' Virtuosi al Pantheon, coi tipi Vaticani, Roma 1861.

L. M. Cacciari, *Memorie intorno alla chiesa de' ss. Biagio e Carlo a Catinari in Roma*, dalla tipografia di Bernardo Morini, Roma 1861.

E. Romagnoli, *Biografia cronologica de' bell'artisti senesi 1200-1800: opera manoscritta in tredici volumi*, S.P.E.S., Firenze 1861 (ed. 1976).

E. Romagnoli, *Cenni storico-artistici di Siena e suburbii*, Onorato Porri, Siena 1861.

L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture: étude historique*, Michel Levy Frères, Paris 1861.

1866

G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, tipografia dell'erede Soliani, Modena 1866.

U. Medici, *Catalogo della galleria dei principi Corsini in Firenze*, Stabilimento Tipografico Mariani, Firenze 1866.

1873

G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa con cenni relativi agli artisti italiani ed esteri che in essa dimorarono*, Tipografia di Carlo Vincenzi, Modena 1873.

1880

A. Bertolotti, *Artisti belgi a Roma nei secoli XVI e XVII*, Roma 1880.

1881

J. Guiffrey, *Comptes des batiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, Paris 1881-97.

1882

A. Ilg, W. Boenheim, *Das k. k. Schloss Ambras in Tirol: Beschreibung des Gebäudes und der Sammlungen*, A. Holzhausen, 1882.

1883

G. Cugnoni, *Appendice al commento della vita di Agostino Chigi il magnifico*, in 'Archivio della società romana di storia patria', 6 (1883), pp. 497-539.

F. Priscianese, *Del governo della corte d'un signore in Roma*, S. Lapi editore, Città di Castello 1883.

1886

M. Bryan, *Dictionary of Painters and Engravers*, Robert Edmund Graves and Sir Walter Armstrong, London 1886-1889.

1887

A. de Montaiglon, *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtimens*, Charavay frères, 1887-1912.

1889

F. Imparato, *Documenti sul pittore Baciccia*, in 'Archivio storico dell'arte', II, 1889, pp. 153-5.

1890

D. Guyton, U. Robert e E. de Barthélemy (a cura di), *Voyage littéraire de Dom Guyton en Champagne (1744-1749)*, H. Champion, 1890.

1893

A. Venturi, *Il museo e la Galleria Borghese*, La società laziale, Roma 1893.

1895

M. G. Michaut, *Notice sur Claude Charles, peintre du duc Léopold, héraut d'armes de Lorraine*, in 'Mémoires de la société d'archéologie lorraine', 1895, XXIII, pp. 108-165.

1897

Tableaux, dessins, statues et bas-reliefs: catalogue descriptif et annoté, Crépin-Leblond, Nancy 1897.

F. Brogi, *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena*, Nava, Siena 1897.

1898

S. Borghesi, L. Banchi, *Nuovi documenti per la storia dell'arte senese*, Enrico Torrini Editore, Siena 1898.

1899

R. Colantuoni, *La chiesa di Santa Maria della Pace negli otto secoli dalla prima sua fondazione (1099-1899). Storia e arte*, Desclée, Lefebvre & c., Roma 1899.

1900

A. Della Cella, *Cortona antica: notizie archeologiche, storiche ed artistiche*, Tipografia sociale, Cortona 1900.

1902

F. R. Earp, *A descriptive catalogue of the pictures in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 1902.

1903

A. F. Pribram, M. Landwehr von Pragenau, *Privatbriefe Kaiser Leopold I an den Grafen F.E. Potting: 1662-1673*, C. Gerold's Sohn, Wien 1903.

1904

C. de Bildt, *Queen Christina's Pictures*, in 'The Nineteenth Century and After', LVI, 1904, pp. 989-1003.

I. Valetta, *L'Académie de France à Rome, 1666-1903*, Librairie Fischbacher, Paris 1904.

1906

C. Carosi, *Della chiesa cattedrale sotto il titolo di san Lorenzo martire e l'annesso Palazzo vescovile in Viterbo: notizie storiche ad uso dei forestieri che visitano detta città*, Tipografia De Perotti Tosoni, Viterbo 1906.

J. Schmidlin, *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Roma: Santa Maria dell'Anima*, Herdersche Verlagshandlung, Wien 1906.

1907

P. Galletti, *La quadreria della granduchessa Vittoria della Rovere*, in 'Arte e storia', 1907, pp. 76-8.

U. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, W. Engelmann, Leipzig 1907-1950.

1908

E. Mannini, *Guida storico-artistica del Duomo di Siena*, Grassi, Siena 1908.

L. Ozzola, *L'arte alla corte di Alessandro VII*, in 'Archivio della Società romana di storia patria', XXXI (1908), pp. 5-91.

1909

J. Lohninger, *S. Maria dell'Anima: die deutsche Nationalkirche in Rom*, Selbstverlag der Verfassers, Rom 1909.

R. Ojetti, *Antichi concorsi dell'accademia*, in 'Annuario della regia accademia di san Luca', 1909-11, pp. 3-25.

1910

J. J. Berthier, *L'église de Sainte-Sabine à Rome*, Roma 1910.

1913

A. Luzio, *La Galleria dei Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-28: documenti degli archivi di Mantova e Londra*, Cogliati, Milano 1913.

1915

A. M. Bessone-Aurelj, *Giovanni Maria Morandi*, in *Dizionario dei pittori italiani*, Casa Editrice S. Lapi, Città di Castello 1915.

G. S. Hellman, *Original drawings by the old masters. The collection formed by Joseph Green Cogswell*, London 1915.

A. Scriattoli, *Viterbo nei suoi monumenti*, Stabilimento ditta fratelli Capaccini, Roma 1915-1920.

1920

G. Legaret, *Le richesses d'art de la France. Les Musées de Province. Le Musée de Montpellier*, in 'L'art et les artistes', XIV, 1920, pp. 232-336.

J. A. F. Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Miscellanea della R. Società Romana di Storia Patria, Roma 1920.

1923

E. Strong, *Chiesa Nuova (Santa Maria in Vallicella): guida storica ed artistica*, Società editrice d'arte illustrata, Roma 1923.

1924

F. Hermanin, *Catalogo della Reale Galleria d'arte antica nel palazzo Corsini*, Casa Editrice Apollo, Bologna 1924.

A. Joubin, *Sur les oeuvres de Poussin au Musée de Montpellier*, in *Actes du congrès d'Histoire de l'art*, Presses universitaires de France, Paris 1924, II, pp. 339-40.

A. Marelli, *La testa di Santa Caterina da Siena. Relazione storica*, in 'Santa Caterina da Siena', III-IV, 1924-5

I. Taurisano, *Santa Sabina*, Roma 1924.

H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Propyläen-Verlag, Berlin 1924.

1926

E. Janni, *Francesco Redi (nel terzo centenario della sua nascita)*, in 'Emporium', vol. LXIII (1926), n. 374, pp. 84-96.

1927

G. B. Giovenale, *La basilica di S. Maria in Cosmedin*, Roma 1927.

1928

E. Lavagnino, *Santa Maria del Popolo*, Treves, Roma 1928.

A. Nozzoli, *L'arciconfraternita di S. Caterina da Siena in Roma*, in 'Studi cateriniani', 5, 1928, pp. 1-9, 58-70.

O. F. Tencajoli, *Le chiese nazionali italiane in Roma*, Desclee & C., Roma 1928.

1929

P. Bacci, *Jacopo della Quercia, Nuovi documenti e commenti*, Libreria editrice senese, Siena 1929.

V. Golzio, *L'Accademia di San Luca come centro culturale e artistico nel '700*, in *Atti del 1° Congresso nazionale di studi romani*, I, Roma 1929.

1930

C. Gazzzi, *Intorno alle reliquie di santa Caterina da Siena*, in 'Memorie domenicane', 47, 1930, pp. 28-46, 209-16, 332-9.

G. Incisa della Rocchetta, *Mostra di Roma seicentesca*, Stabilimento Tipo Litografico del Genio Civile, Roma 1930.

E. Lavagnino, *San Pietro in Montorio*, Marietti, Roma 1930.

1931

P. Bacci, *Il pittore Mattia Preti a Siena*, in 'Bullettino senese di storia patria', XXXVIII, 1931, pp. 4-6.

T. H. Fokker, *Werke niederländischer Meister in den Kirchen Italiens*, Nijhoff, Haag 1931.

G. A. Palagi, *La sacra testa di Santa Caterina da Siena e le sue varie urne. Brevi notizie storiche*, Tip. Rigacci, Siena 1931.

L. Serra, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, Libreria dello stato, Roma 1931-8.

1932

G. Incisa della Rocchetta, *La processione papale del Corpus Domini nel 1655*, in 'L'illustrazione vaticana', 3, 1932, pp. 498-500.

E. Sestieri, *Catalogo della raccolta di quadri, sculture, arazzi, oggetti d'arte e ammobiliamento che arredava l'appartamento di Sua Eccellenza il principe don Gerolamo Rospigliosi*, Tipografia editrice Italia, Roma 1932.

1933

L. Picanyol, *De origine primarum S. Iosephi Calasantii imaginum*, in 'Ephemerides calasantianae', 4, 1933, pp. 151-8.

1934

R. Strinati, *Palazzo "Salviati" alla Lungara in Roma: le pitture della "Cappella"*, in 'Bollettino d'arte', 28, 1934/35, pp. 37-44.

1937

E. Morpurgo, *Gli artisti italiani in Austria*, La Libreria dello Stato, Roma 1937.

A. E. Popham, *Sebastiano Resta and his collections*, in 'Old master drawings', giugno 1936, pp. 1-19.

F. A. Salvagnini, *I pittori Borgognoni: Cortese (Courtois) e la loro casa in piazza di Spagna*, Palombi, Roma 1937.

E. Waterhouse, *Baroque painting in Rome. The Seventeenth century*, Macmillan & Co, Londra 1937.

1938

F. Clementi, *Il carnevale romano nelle cronache contemporanee*, RORE-NIRUF, Città di Castello 1938.

1939

V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Palombi, Roma 1939.

L. Marri Martini, *Il ripristino della cella di san Bernardino all'Osservanza di Siena*, in 'Bullettino di studi bernardiniani', 6 (1939), pp. 168-73.

1940

V. Grassi, *L'arciconfraternita di santa Caterina dei Senesi in Roma e la sua chiesa*, in *Solenni feste nazionali a gloria di Santa Caterina da Siena*, Siena, 1940, pp. 79-80.

W. Paatz, *Die Kirchen von Florenz*, Klostermann, Frankfurt am Main 1940.

1941

L. Grassi, *Ricerche intorno al Padre Resta e al suo codice di disegni all'Ambrosiana*, in 'Rivista del Regio Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte', VIII, 1941, pp. 151-88.

1947

D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory, The Warburg institute*, London 1947.

1948

L. Collobi Ragghianti, *La casa italiana nei secoli. Catalogo della mostra delle arti decorative in Italia dal Trecento all'Ottocento*, Studio italiano di storia dell'arte, Firenze 1948.

1949

M. V. Brugnoli, *Contributi a Giovan Battista Gaulli*, in 'Bollettino d'arte', 34 (1949), pp. 225-39.

P. Pecchiai, *Una saliera del Cellini ed altri oggetti preziosi ed antichi posseduti dal cardinale Giovanni Salviati*, in 'Archivi', 11/16.1949, pp. 113-140.

1950

F. Boyer, *Les artistes francais etudiants, laureats, ou membres de l'Academie romaine de Saint-Luc entre 1660 et 1700 d'apres des documents inedits*, in 'Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français', 1950, pp. 117-132.

G. Ceroni, *Curiosità romane: polemiche urbanistiche, interessi del pubblico e fatti di cronaca in Roma all'epoca di Alessandro VII e di Clemente IX*, in 'L' urbe', 1950, 4, pp. 23-26.

N. Ciampi, *S. Maria della Pace*, in 'Capitolium', 1950, pp. 169-182.

A. M. Giorgetti Vichi, *San Filippo Neri e gli oratoriani nella mostra della Vallicelliana*, in 'Accademie & biblioteche d'Italia', 1950, pp. 62-68.

P. Parsi, *Chiese romane descritte dal lato storico, archeologico, artistico, impressionistico e illustrate con 124 fotoincisioni*, Libreria Pro familia, Roma 1950.

L. Von Puyvelde, *La peinture flamande a Rome*, Ed. de la Librairie Encyclopedique, Bruxelles 1950.

1951

Relazione sulla ricognizione della Sacra Testa di santa Caterina effettuata in Siena il giorno 8 aprile 1947, in 'S. Caterina da Siena', III, 1951, 2-3, pp. 34-46.

1953

M. Del Piazzo, *Gli ambasciatori toscani del principato: 1537-1737*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1953.

F. Zeri, *Lelio Orsi: una Annunciazione*, in 'Paragone', 3 (1953), 27, pp. 59-62.

1954

G. Incisa della Rocchetta, *Due ritratti del Cardinale Flavio I Chigi*, in 'Colloqui del Sodalizio', 1954, pp. 54-60.

1955

P. Della Pergola, *Galleria Borghese: i dipinti*, Istituto poligrafico dello stato, Roma 1955.

G. Fubini, *Cento tavole del Codice Resta*, Faks Milano 1955

V. Martinelli, *Capolavori noti e ignoti del Bernini: I ritratti dei Barberini, di Innocenzo X e di Alessandro VII*, in 'Studi romani', III (1955), pp. 51-52.

A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in 'Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte', 4 (1955), pp. 253-354.

1956

L. Berti, *Nota ai "pittori toscani in relazione con Pietro da Cortona"*, in 'Commentari', 1956, pp. 278-282.

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1956.

V. Martinelli, *I ritratti di pontefici di Gian Lorenzo Bernini*, Istituto di studi romani, Roma 1956.

A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in 'Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte', 1955, pp. 253-354.

1957

M. Cogliati, *Indice dei disegni contenuti nel Codice Resta*, in *Studi in onore di Carlo Castiglioni prefetto dell'Ambrosiana*, Giuffrè, Milano 1957, pp. 311-28.

1958

A. Bellucci, *La chiesa dei girolamini*, Napoli 1958.

G. Gigli, *Diario romano (1608-1670)*, Tumminelli, Roma 1958.

S. Resta, A. E. Popham (a cura di), *Correggio in Roma*, Parma 1958.

L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medioevo*, Desclée & C. Editori Pontifici, Roma 1958-1964.

1959

V. Martinelli, *Un modello di Angelo de Rossi per la statua di Alessandro VIII Ottoboni in San Pietro*, in 'Studi romani', 1959, pp. 429-437.

F. Zeri, *Galleria Pallavicini: catalogo dei dipinti*, Sansoni, Firenze 1959.

1960

A. Blunt, H. L. Cooke, *The Roman Drawings of the XVII and XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle*, Phaidon, London 1960.

P. Della Pergola, *Gli Inventari Salviati*, in 'Arte antica e moderna', III, 1960, pp.193-200; pp. 308-321.

G. Ewald, *Hitherto unknown works by Cecco Bravo*, in 'The Burlington magazine', 1960, 689, pp. 343-352.

F. Haskell, *Art exhibitions in XVII century Rome*, in 'Studi secenteschi', I, 1960, pp. 107-21.

G. J. Hoogewerff, *Appunti sulle opere di Giovanni Bilivert*, in 'Commentari', 1960, pp. 139-156.

A. Morassi, *Documenti, pitture e disegni inediti dello Zuccarelli*, in 'Emporium', 1960, pp. 7-22.

G. Pampaloni, *Il Palazzo Portinari Salvati: oggi proprietà della Banca Toscana*, Le Monnier, Firenze 1960.

F. Susinno, V. Martinelli (a cura di), *Le vite de' pittori messinesi*, Le Monnier, Firenze 1960.

1961

F. Darsy, *Santa Sabina*, Marietti, Roma 1961.

H. Zerner, *On the portrait of Giulio Rospigliosi, and its attribution to Poussin*, in 'The Burlington Magazine', CIII, 1961, pp. 64-66.

F. Zuccari, D. Heikamp (a cura di), *Scritti d'arte di Federico Zuccari*, Olschki, Torino 1961.

1962

A. Blunt, *Poussin studies: XIII, Early falsifications of Poussin*, in 'The Burlington Magazine', 104 (1962), pp. 486-98.

G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Firenze 1962.

C. Gasbarri, *L'Oratorio Romano dal Cinquecento al Novecento*, Cappelli in Komm., Roma 1962.

A. Mezzetti, *Carlo Maratti: altri contributi*, in *Studi di storia dell'arte: raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*, Sansoni, Firenze 1962, pp. 377-387.

G. Pecci, *Verucchio e la sua Rocca. Guida storico-turistica*, Tip. E. Pazzini, Verucchio 1962.

A. E. Pérez Sanchez, *Algunos pintores italianos del siglo XVII en el Museo del Prado*, in 'Archivo español de arte', 137 (1962), pp. 51-9.

P. Portoghesi, *Santa Maria della Pace di Pietro da Cortona*, in 'L'architettura', 7 (1962), pp. 840-51.

M. Signorelli, *S. Maria della Verità in Viterbo*, Agnesotti, Viterbo 1962.

1963

U. Baldini, *Due inediti giovanili dello Zuccarelli*, in V. Martinelli, F. M. Aliberti, *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, De Luca, Roma, 1961-1963, III (1963), pp. 351-357.

A. Baudi di Vesme, *Schede Vesme: l'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, Vesme. Società piemontesi di archeologia e belle arti, Torino 1963-1982.

M. Bertagna, *L'Osservanza di Siena: studi storici*, Osservanza, Siena 1963-4.

A. Cartotti Oddasso, *Caterina Benincasa*, in *Bibliotheca sanctorum*, III, Città nuova, Roma 1963, cl. 1027.

H. Günther, *Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien', XXIII, 1963, pp. 99-224.

G. Heinz, *Studien zur Porträtmalerei an den Höfen der österreichischen Erblande*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien', 59, 1963, pp. 99-224.

R. Lefevre, *Appunti per una storia di Palazzo Chigi*, in 'Studi romani', 11, 1963, pp. 645-666.

W. Prinz, *Eine Heilige Familie des Sigismondo Coccapani im Städtischen Museum Wiesbaden*, in 'Kunst in Hessen und am Mittelrhein', 1963, pp. 66-69.

1964

R. Enggass, *The painting of Baciccio*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1964.

G. Incisa Della Rocchetta, *Gli appunti autobiografici d'Alessandro VII nell'Archivio Chigi*, in 'Mélanges Eugène Tisserant', Libreria editrice vaticana, Città del Vaticano 1964, pp. 439-57.

E. Karwacka Codini, *Il Palazzo Portinari-Salviati a Firenze*, in 'Antichità viva', 3, 1964, 7/8, pp. 69-81.

1965

E. Borsook, *Art and Politics at the Medici Court*, in 'Mitteilungen des kunsthistor. Institutes in Florenz', XII (1965), pp. 31-54.

M. Muraro, *Studiosi, collezionisti e opere d'arte veneta dalle lettere al Cardinale Leopoldo de' Medici*, in 'Saggi e memorie di storia dell'arte', 1965, pp. 67-83.

A. E. Pérez Sanchez, *Pittura italiana del siglo XVII en Espana*, Universidad de Madrid, Fundación Valdecilla, Madrid 1965.

1966

P. Björnstrom, *Christina queen of Sweden*, Egnellska Boktryckeriet, Stockholm 1966.

G. B. Mola, K. Noehles (a cura di), *Breve racconto delle miglior opere d'architettura, scultura et pittura fatte in Roma: et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola*, Bruno Verlag Hesslinghe, Berlin 1966.

A. Regteren, J. Quirijn, *Les dessins italiens de la reine Christine de Suède*, AB Egnellska Boktryckeriet, Stockholm 1966.

1967

H. Buchowiecki, *Handbuch der kirchen Roms*, Hollinek, Wien 1967-1997.

A. M. Clark, *The portraits of artists drawn for Nicola Pio*, in 'Master drawings', 1967, pp. 3-23.

C. D'Onofrio, *Roma vista da Roma*, Liber, Roma 1967.

M. Dejonghe, *Les Madones couronnées de Rome*, Téqui, Paris 1967.

J. W. Goodison, *Catalogue of paintings in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge University press, Cambridge 1967.

P. Torriti, *La Galleria del palazzo Durazzo Pallavicini a Genova*, Sigla Effe, Genova 1967.

H. Waga, *Vita nota e ignota dei Virtuosi al Pantheon*, in 'L'Urbe', 1967, 4, pp. 1-11; 5, pp. 1-10; 6, pp. 1-10.

E. Waterhouse, *A note on Giovanni Maria Morandi*, in *Studies in Renaissance and Baroque art presented to Anthony Blunt on his 60th birthday*, Phaidon, Londra 1967, pp. 117-121.

1968

M. Roethlisberger, *Claude Lorrain: drawings*, University of California Press, Los Angeles 1968.

F. Sricchia Santoro, *Francesco Bianchi Buonavita*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 1968, X, *ad vocem*.

1969

H. Hager, *Il monumento alla Principessa Eleonora Borghese di Giovanni Battista Contini e Andrea Fucigna*, in 'Commentari', 20, 1969, pp. 109-124.

K. Noehles, *La Chiesa dei Santi Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, U. Bozzi, Roma 1969.

R. Roli, *I disegni italiani del Seicento: Scuole emiliana, toscana, romana, marchigiana e umbra*, Libreria editrice Canova, Treviso 1969.

A. Solerti, *Musica, ballo e drammatica alla corte medicea dal 1600 al 1637*, Bologna 1969.

1970

L. Bellosi, M. Salmi, G. Cantelli, M. Moriondo Lenzini, *Arte in Valdichiana dal XIII al XVIII secolo: Cortona, Fortezza del Girifalco 9 agosto - 10 ottobre 1970*, Arti grafiche Alinari Baglioni, Firenze 1970.

D. L. Bershad, *A series of papal busts by Domenico Guidi*, in 'The Burlington Magazine', 112 (1970), pp. 805-11.

I. Faldi, *Acquisti, doni, lasciti, restauri recuperi 1962-70*, De Luca, Roma 1970.

J. W. Goethe, V. Santoli (a cura di), *Opere*, Sansoni, Firenze 1970.

A. Matteoli, *Una biografia inedita di Giovanni Bilivert*, in 'Commentari', 1970, pp. 326-366.

F. Negri Arnoldi, *Il ritratto di Clemente XI di Pierleone Ghezzi e una medaglia dell'Amerani*, in 'Paragone', 239, 1970, pp. 67-73.

A. E. Pérez Sanchez, *Pittura italiana del siglo XVII: exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado*, Direccion General de bellas artes, Madrid 1970.

M. Petrocchi, *Roma nel Seicento*, Cappelli, Bologna 1970.

E. Schleier, *Pittura italiana del siglo XVII (recensione della mostra)*, in 'Kunstchronik', 1970, 12, pp. 347-348.

K. Weil-Garris Posner, *Notes on Santa Maria dell'Anima*, in 'Storia dell'arte', 1970, pp. 121-138.

F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma*, Sansoni, Roma 1970.

1971

G. Corti, *Contributi alla vita e alle opere di Francesco Furini*, in 'Antichità viva', 1971, 2, pp. 14-23.

C. Garboli, *L'opera completa di Guido Reni*, Rizzoli, Milano 1971.

H. G. Koenigsberger, *The Habsburg and Europe, 1516-1660*, Cornell University Press, New York 1971.

D. Silvagni, *La corte e la società romana nei secoli XVIII e XIX*, Ente per la diffusione e l'educazione storica, Roma 1971.

G. Zandri, *Documenti per Santa Caterina da Siena in Via Giulia*, in 'Commentari', 1971, pp. 241-247.

1972

B. Canestro Chiovena, *Nuovi documenti su Giovanni Battista Gaulli*, in 'Commentari', 1972, pp. 174-180.

G. Cantelli, *Disegni di Francesco Furini e del suo ambiente*, Olschki, Firenze 1972.

S. Rudolph, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento, I, i committenti privati*, in 'Arte illustrata', 1972, pp. 228-241.

1973

M. V. Brugnoli, *Baldassarre Peruzzi nella chiesa di S. Maria della Pace e nella 'uccelliera' di Giulio II*, in 'Bollettino d'arte', 1973, pp. 113-122.

A. Pampalone, *Per Giacinto Brandi*, in 'Bollettino d'arte', 1973, pp. 123-166.

S. Rudolph, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento, II, aspetti dello stile Cosimo III*, in 'Arte illustrata', 1973, pp. 213-228.

N. Turner, *Four academy discourses by Giovanni Battista Passeri*, in 'Storia dell'Arte', 19 (1973), pp. 231-47.

R. Wittkower, *Art and architecture in Italy 1600 to 1750*, Middlesex Penguin Books, Harmondsworth 1973.

1974

A. Barsanti, *Ancora sul Furini*, in 'Paragone', 1974, 293, pp. 54-72.

A. Barsanti, *Una vita inedita del Furini*, in 'Paragone', 1974, 289, pp. 67-86.

A. Barsanti, *Vita di Francesco Furini: (continuazione)*, in 'Paragone', 1974, 291, pp. 79-87.

D. Batorska, *The date of Romanelli's fresco in the sacristy of Santa Maria dell'Anima*, in 'Paragone', 1976, 321, pp. 63-4.

D. L. Bershad, *A series of papal busts by Domenico Guidi*, in 'The Burlington Magazine', 112 (1970), pp. 805-11.

F. Borroni Salvadori, *Cerimonie e feste sotto gli ultimi Medici: 1670-1743*, in 'Antichità viva', 1974, 3, pp. 48-60.

F. Borroni Salvadori, *Le esposizioni d'arte a Firenze dal 1674 al 1767*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 1974, 1, pp. 1-166.

H. Hager, *La cappella del cardinale Alderano Cybo in Santa Maria del Popolo*, in 'Commentari', XXV (1974), pp. 47-61.

H. Keutner, *Francesco Furini: "La gloria della Casa Salviati"*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 1974, 3, pp. 393-396.

M. Mosco, *Itinerario di Firenze barocca*, Centro Di, Firenze 1974.

C. Pietrangeli, *L'Accademia nazionale di San Luca*, De Luca, Roma 1974.

S. Rossen, F. Chiarini, *Gli ultimi Medici: il tardo barocco a Firenze, 1670-1743*, Centro Di, Firenze 1974.

S. Rudolph, *Mecenati a Firenze tra Sei e Settecento III, le opere*, in 'Arte illustrata', 1974, pp. 279-298.

1975

- E. Borea, *Pittori bolognesi del Seicento nelle gallerie di Firenze: catalogo della mostra*, Sansoni, Firenze 1975.
- G. Campori, *Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX*, A. Forni, Sala Bolognese, 1975.
- A. G. Chiarini, *Leopoldo de' Medici e la sua raccolta di disegni nel "Carteggio d'Artisti" dell'Archivio di Stato di Firenze*, in 'Paragone' 1975, 307, pp. 38-64.
- M. Chiarini, *I quadri della collezione del Principe Ferdinando di Toscana*, in 'Paragone', 26 (1975), 303, pp. 75-108.
- V. De Martini, *Introduzione allo studio di Paolo De Matteis*, in 'Napoli nobilissima', 1975, pp. 209-228.
- R. Krautheimer, R. B. S. Jones, *The diary of Alexander VII: notes on art, artists and buildings*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 15 (1975), pp. 199-236.
- S. Meloni Trkulja, *Leopoldo de' Medici collezionista*, in 'Paragone', 1975, 307, pp. 15-64.
- U. Morandi, A. Cairola, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena*, Centro offset, Siena 1975.
- L. Neppi, *Palazzo Spada*, Editalia, Roma 1975.
- J. K. Westin, R. H. Westin, *Carlo Maratti and his contemporaries: figurative drawings from the Roman baroque*, University Park 1975.

1976

- G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Einaudi, Torino 1976.
- E. Bentivoglio, S. Valtieri, *Santa Maria del popolo a Roma*, Bardi, Roma 1976.
- G. Bora, *I disegni del codice Resta*, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Cinisello Balsamo 1976.
- G. Cantelli, *Per Sigismondo Coccapani "celebre pittore fiorentino nominato il maestro del disegno"*, in 'Prospettiva', 1976, pp. 26-38.
- P. Ettesvold *Sigismondo Coccapani and his position in Florentine painting*, in 'Bulletin of Allen Memorial Art Museum', 1976/77, pp. 63-65.
- G. Heinz, K. Schütz, *Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800*, Kunsthistorisches Museum, Vienna 1976 (ed. 1982).
- M. Jaffè, *European drawings from the Fitzwilliam*, catalogo della mostra, International Exhibitions Foundation, Washington D.C. 1976.
- T. Pignatti, *Veronese*, Alfieri, Venezia 1976.
- A. Segarizzi, *Relazioni degli Ambasciatori veneti al Senato*, Laterza, Bari-Roma 1976.
- N. Turner, *An Attack on the Accademia di S. Luca: Ludovico David's 'L'Amore dell'Arte'*, in 'The Classical Tradition. The British Museum Yearbook', 1 (1976), pp. 156-185.

E. Waterhouse, *Roman baroque painting: a list of the principal painters and their works in and around Rome with an introductory essay*, Phaidon, Oxford 1976.

F. Zeri, *Un Lelio Orsi trasformato in Correggio, ovvero un archetipo della perizia commerciale*, in Id., *Diari di lavoro*, Einaudi, Torino 1976, II, pp. 123-131.

F. Zeri, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, The Trustees, Baltimora 1976.

1977

C. de Lellis, F. Aceto (a cura di), *Aggiunta alla Napoli Sacra del D'Engenio*, Fiorentino editore, Napoli 1977.

M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, Bulzoni, Roma 1977-8.

A. M. Giorgetti Vichi, *Gli arcadi dal 1690 al 1800*, Tipografica editrice romana, Roma 1977.

G. Incisa della Rocchetta, *La Galleria Portatile del p. Sebastiano Resta*, in 'Oratorium Archivum Historicum Oratorii Sancti Philippi Nerii', Roma, giugno-dicembre 1977, pp. 85-96.

L. Monaci, *Disegni di Giovan Battista Foggini (1652-1725)*, Olschki, Firenze 1977.

F. Nannelli, *Antonio Franchi e la sua "vita" scritta da Francesco Saverio Baldinucci. Vita di Antonio Franchi*, in 'Paradigma', 1, 1977, pp. 317-331, 333-369.

A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Phaidon, Oxford 1977.

F. Valesio, G. Scano (a cura di), *Diario di Roma*, Longanesi, Milano 1977-1979.

1978

E. P. Amendola, O. Ferrari, *Uno sguardo privato: memorie fotografiche di Francesco Chigi*, Einaudi, Torino 1978.

F. Borroni Salvadori, *L'esposizione di opere d'arte del 1674 alla SS. Annunziata di Firenze*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 1978, 3, pp. 366-368.

D. Morello, *L'archivio della congregazione dell'oratorio di Roma alla Chiesa Nuova*, in 'Ricerche per la storia religiosa di Roma', 2, 1978, pp. 275-362.

G. Santha (a cura di), *Epistolarium coetanorum s. Iosephi Calasantii (1600-48)*, Editiones Calasancianae, Roma 1978.

A. Von Bartsch, *The illustrated Bartsch*, Abaris Books, New York 1978-2008.

1979

E. Carli, *Il Duomo di Siena*, Monte dei Paschi di Siena, Siena 1979.

M. L. Chappell, *Una nota sul 'Cosimo De' Medici eletto Duca di Toscana' del Passignano e un poscritto relativo ad alcuni disegni di Agostino Melissi*, in 'Antichità viva', 1979, 5/6, pp. 26-29.

M. Chiarini, *Una scheda per il Bilivert*, in 'Paragone', 1979, 353, pp. 105-107.

- L. Dreoni, *Paolo de Matteis e altri pittori a San Paolo d'Argon*, in 'Paragone', 1979, 355, pp. 70-86.
- F. Fantozzi, *Nuova guida, ovvero descrizione storico-artistico-critica della città e contorni di Firenze (1842)*, Forni, Bologna 1979.
- G. Incisa della Rocchetta, *La collezione dei ritratti dell'Accademia di San Luca*, Di Lauro, Roma 1979.
- C. Monbeig Goguel, *Giovanni Bilivert: itinéraire à travers les dessins du Louvre*, in 'Paragone', 1979, 353, pp. 3-48.
- A. Pampalone, *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe*, De Luca, Roma 1979.
- A. M. Petrioli Tofani, *Nota su alcuni disegni di Agostino Melissi*, in 'Paragone', 1979, 353, pp. 99-105.
- R. Poso, *Qualche osservazione su Alessandro Galilei restauratore del Granducato Mediceo*, in 'Itinerari', 1979, pp. 187-207.
- S. Rudolph, *Carlo Maratti figurista per pittori di nature morte*, in 'Antichità viva', 1979, 2, pp. 12-20.
- E. K. Waterhouse, *Florentine painting in the seventeenth century*, in 'Apollo', CIX (1979), 203, pp. 32-7.
- E. M. Zafran, *One hundred drawings in the Chrysler Museum at Norfolk*, Norfolk 1979.

1980

- M. Aldega, *Disegni italiani dal XVI al XVIII secolo*, De Luca Editore, Roma 1980.
- A. M. Clark, *Batoni's professional career and style*, in H. A. Millon, *Studies in Italian art and architecture, 15th through 18th centuries*, Edizioni dell'Elefante, Roma 1980, pp. 323-337.
- G. Incisa della Rocchetta, *Portrait of Clemente XI Albani*, in U. W. Hiesinger, A. Percy (a cura di), *A scholar collects. Selections from the Anthony Morris Clark bequest*, Philadelphia 1980.
- G. Magnanimiti, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini*, in 'Bollettino d'arte', 1980, 7, pp. 91-126.
- G. Magnanimiti, *Inventari della collezione romana dei principi Corsini (II)*, in 'Bollettino d'arte', 1980, 8, pp. 73-114.
- W. E. K. Middleton, *Marchese Francesco Riccardi and Alessandro Segni in England in 1668-69: Segni's diary*, in 'Studi secenteschi', 21 (1980), pp. 187-279.
- C. Pietrangeli, *Alla ricerca di una serie di dipinti ottoboniani*, in 'Strenna dei Romanisti', 1980, pp. 395-405.
- P. Scapecchi, *Cortona: arte, storia e cultura*, Sagep edizioni, Genova 1980.

1981

- J. C. Boyer, F. Macé de Lépinay, *The "Mignardes", Sassoferrato and Roman classicism during the 1650s*, in 'The Burlington magazine', 1981, pp. 69-74.
- A. Brejon de Lavergnée, *A propos de Sigismondo Coccapani: peintures*, in 'Revue du Louvre', 31, 1981, pp. 270-272.
- C. Caneva, *Arte e restauri in Valdarno*, Opus libri, Firenze 1981.

J. W. R. Evans, *Felix Austria: l'ascesa della monarchia asburgica: 1550-1700*, Il Mulino, Bologna 1981.

H. Hager, *The Accademia di San Luca and the precedents of the Concorsi Clementini*, in Id., S. C. Scott (a cura di), *Architectural fantasy and reality, drawings from the Accademia Nazionale di San Luca in Rome, Concorsi Clementini 1700 - 1750* (Museum of Art, The Pennsylvania State University, University Park, Pennsylvania, 6/23 dicembre 1981 - 5/31 gennaio 1982. Cooper-Hewitt Museum, The Smithsonian Institution's National Museum of Design, 16 febbraio - 9 maggio 1982), University Park 1981, pp. 1-6.

G. Incisa della Rocchetta, J. Connors, *Documenti sul complesso borrominiano alla Vallicella (1617-1800)*, in 'Archivio della Società Romana di Storia Patria', 1981, pp. 159-326.

M. Jaffè, *"The penitent Magdalene in the landscape" by Annibale Carracci*, in "The Burlington Magazine", 935, 1981, pp. 88-91.

K. Langedijk, *The portraits of the Medici, 15th-18th centuries*, SPES, Firenze 1981-1987.

C. Monbeig-Goguel, *A propos de Sigismondo Coccapani: dessins*, in 'Revue du Louvre', 1981, pp. 264-269.

C. Monbeig Goguel, *Dessins baroques florentins du musée du Louvre, LXXIV exposition du Cabinet des dessins*, Réunion des musées nationaux, Parigi 1981.

G. Morello, *Bernini e i lavori a San Pietro nel "diario" di Alessandro VII*, in A. Gramiccia (a cura di), *Bernini in Vaticano*, De Luca, Roma 1981, pp. 321-40.

1982

R. Bacou, *I grandi disegni italiani della Collezione Mariette al Louvre di Parigi*, Silvana, Milano 1982

A. Busignani, R. Bencini, *Le chiese di Firenze: quartiere Santa Croce*, Sansoni, Firenze 1982.

A. Busiri Vici, *Pietro Nelli, ritrattista del primo Settecento italiano*, in 'L'urbe', 1982, 3-4, pp. 81-7.

V. Casale, *I quadri di canonizzazione: Lazaro Baldi, Giacomo Zoboli, produzione, riproduzione e qualità*, in 'Paragone', 1982, 389, pp. 33-61.

G. Coccioli, *Cattedrale di Viterbo*, Ricci, Milano 1982.

A. Del Bufalo, G. B. Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700, Kappa, Roma 1982.

M. Dunn, *Father Sebastiano Resta and the final phase of the decoration of S. Maria in Vallicella*, in "The art bulletin", LXIV, 1982, pp. 605-6.

M. Fagiolo dell'Arco, *Immagini del barocco e la cultura del Seicento*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1982.

P. Granville, *Contribution à la connaissance de l'oeuvre de Giovanni Biliverti*, in 'Revue du Louvre', 1982, pp. 345-350.

G. Labrot, *Collections of paintings in Naples (1600-1780)*, Saur, München 1982.

M. C. Mazzi, *Museo Civico di Pistoia: catalogo delle collezioni*, La Nuova Italia, Firenze 1982.

N. Pevsner, *Le accademie d'arte*, Einaudi, Torino 1982.

S. Prosperi Valenti Rodino, *Dessins baroques florentins du Musée du Louvre*, in 'Master drawings', 20 (1982), pp. 163-166.

G. G. Sernini Cucciatti, *Quadri in chiese e luoghi pii di Cortona alla metà del Settecento*, Calosci, Cortona 1982.

F. Sricchia Santoro, *Giovanni Coccapani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 26, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1982, *ad vocem*.

A. Veca, *Paradeisos: dall'universo del fiore*, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1982.

1983

P. Barocchi, G. Ragionieri, *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Olschki, Firenze 1983.

G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento*, Opus libri, Fiesole 1983.

M. L. Chappell, *On the identification of a collector's mark (Lugt 2729)*, in 'Master drawings', 21 (1983), pp. 36-58.

M. Chiarini, *Il granduca Cosimo III dei Medici e il suo contributo alle collezioni fiorentine*, in P. Barocchi, G. Ragionieri, *Gli Uffizi: quattro secoli di una galleria*, Olschki, Firenze, 1983, I, 1983, pp. 319-329.

G. Fusconi, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Un'aggiunta a Sebastiano Resta collezionista: il 'Piccolo Preliminare al Grande Anfiteatro Pittorico'*, in 'Prospettiva', 33-36, 1983-1984, pp. 237-256.

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Drawings from the collection of Nicola Pio in Rome*, in 'Master drawings', 1983, pp. 135-151.

S. Rudolph, *La pittura del 700 a Roma*, Longanesi, Milano 1983.

J. B. Shaw, *The Italian Drawings of the Frits Lugt Collection*, Paris 1983.

H. Spatzenegger, *Das Archiv von Santa Maria dell'Anima in Rom*, in 'Römische historische Mitteilungen', 1983, pp. 109-163.

1984

G. Agosti, *La perizia dei quadri Borghese documentata nell'Archivio della Galleria*, in 'Ricerche di storia dell'arte', 1984, pp. 45-72.

C. Alessi, *L'Osservanza di Siena: la basilica e i suoi codici miniati*, Monte dei Paschi di Siena, Siena 1984.

S. Bareggi, *Disegnare un'arte stupefacente: fogli dal XVI al XIX secolo*, Stanza del Borgo, Milano 1984.

G. Borghini, *Santa Caterina da Siena a Via Giulia (1766 - 1776): passaggio obbligato per la cultura figurativa del secondo Settecento romano*, in 'Storia dell'arte', 1984, pp. 205-219.

F. Borroni Salvadori, *Carlo Lasinio e gli autoritratti di galleria*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 1984, pp. 109-132.

J. C. Boyer, *Un cas singulier: le "Saint Charles Borromée" de Pierre Mignard pour San Carlo ai Catinari*, in 'Revue de l'art', 1984, pp. 23-34.

C. Casini, F. Paliaga, *Feste religiose a Pisa nel Seicento*, in *La festa, la rappresentazione popolare, il lavoro: momenti della cultura e della tradizione nel territorio pisano*, Gardini, Pisa 1984, pp. 46-7.

- A. Cavallaro, *Antoniazzi Romano e le confraternite del Quattrocento a Roma*, in 'Ricerche per la storia religiosa di Roma', 5 (1984), pp. 335-365, p. 341 e n. 55 p. 346.
- E. Chini, *La chiesa e il convento dei Santi Michele e Gaetano a Firenze*, Cassa di Risparmio, Firenze 1984.
- L. Giovannini (a cura di), *Lettere di Ottavio Falconieri a Leopoldo de' Medici*, Edam, Firenze 1984.
- H. Hager, *The Accademia di San Luca in Rome and the Académie Royale d'Architecture in Paris: a preliminary investigation*, in Id., *Projects and monuments in the period of the Roman baroque*, University Park/PA 1984, pp. 129-161.
- C. Lauriol, *Une feuille d'esquisses de Giovanni Bilivert*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 487-489.
- A. Matteoli, *Due ritratti del cardinale Acciaiuoli e precisazioni sulla ritrattistica cardinalizia del '600*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 1984, 3, pp. 423-433.
- S. D. Pepper, *Guido Reni: a complete catalogue of his works with an introductory text*, Phaidon, Oxford 1984.
- O. Piraccini, *La pinacoteca comunale di Cesena*, Cesena 1984.
- R. Pentrella, *Fabbriche romane del primo '500 : cinque secoli di restauri*, Palombi, Roma 1984.
- G. R. Smith, *The Concorso Accademico of 1677 at the Accademia di San Luca*, in H. Hager (a cura di), *Projects and monuments in the period of the Roman baroque*, University Park 1984, pp. 27-45.

1985

- R. Contini, *Bilivert: Saggio di ricostruzione*, Sansoni, Firenze 1985.
- C. Corsi Miraglia (a cura di), *Architettura in terra d'Arezzo: i restauri dei beni architettonici dal 1975 al 1984*, EDAM, Firenze 1985.
- R. Distelberger, *The Habsburg collections in Vienna during the seventeenth century*, in O. Impey, A. MacGregor, *The origins of museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth century Europe*, Clarendon Press, Oxford 1985, pp. 39-46.
- M. Fagiolo dell'Arco, M. L. Madonna, *Roma 1300-1875: la città degli anni santi. Atlante*, Mondadori, Milano 1985.
- D. Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena: vicende di una committenza artistica*, Pacini, Pisa 1985.
- P. Hurtubise, *Une famille témoin: les Salviati*, Biblioteca Apostolica del Vaticano, Città del Vaticano 1985.
- C. Innocenti, *Orazio Fidani: caratteri ed evoluzione della tematica profana*, in 'Paradigma', 6, 1985, pp. 85-105.
- A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi pittore*, Palma, Palermo 1985.
- M. J. Minicucci, *Il marchese Francesco Riccardi. Studi giovanili, esperienze di viaggio, attività diplomatica del fondatore della Biblioteca Riccardiana*, Leo S. Olschki, Firenze 1985.
- F. Redi, C. Doni (a cura di), *Consulti medici*, Centro editoriale toscano, Firenze 1985.
- P. A. Riedl, M. Seidel, *Die kirchen von Siena*, Bruckmann, München 1985.

Z. Wązbiński, *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma: un "pastiche" zuccariano nella maniera di Raffaello?*, in 'Artibus et historiae', 1985, 12, pp. 27-37.

1986

D. Benati, F. Frisoni, *L'arte degli estensi: la pittura del Seicento e del Settecento a Modena e Reggio. Catalogo critico*, Panini, Modena 1986.

S. Ciofetta, *Giovanni Maria Morandi*, in M. Gregori, E. Schleier (a cura di), *La pittura in Italia*, Electa, Milano 1986-1994, p. 883.

S. Cormio, *Il cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle belle arti*, in 'Bollettino d'arte', 35/36 (1986), pp. 49-66.

P. Leone De Castris, R. Middione, *La Quadreria dei Girolamini*, Guida, Napoli 1986.

P. Ferraris, *Una confraternita ed una bottega artistica nella Roma intorno al 1700: la Compagnia della Madonna del Pianto e lo "studio" di Lazzaro Baldi*, in 'Storia dell'arte', 1986, pp. 247-274.

G. Fusconi, *Disegni decorativi del barocco romano*, Quasar, Roma 1986.

P. Gavina, *La cattedrale di Viterbo*, in R. Lefevre, *Cattedrali del Lazio*, Palombi, Roma, 1986, pp. 67-82.

M. Gregori, *Il Seicento fiorentino: arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, Palazzo Strozzi, 21 dicembre 1986-4 maggio 1987, Cantini, Firenze 1986.

P. Hurtubise, *Une famille et son palais: le palazzo Salviati alla Lungara*, in 'Annali Accademici Canadesi', 2, 1986, pp. 21-41.

C. Johnston, G. Vanier Shepherd, M. Worsdale, *Vatican Splendor. Masterpieces of Baroque art*, Ottawa 1986.

G. Mirri, *I vescovi di Cortona: dalla istituzione della diocesi, 1325-1971*, Calosci, Cortona 1986.

A. M. Petrioli Tofani, *Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi. Inventario*, Olschki, Firenze 1986.

J. van der Meer Mohr, *An attribution to Gerard Wigmana*, in 'Hoogsteder-Naumann mercury', 1986, 4, pp. 48-52.

1987

F. Arquíé-Bruley, *La collection Saint-Morys au Cabinet des Dessins du Musée du Louvre*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 1987.

D. Benati, L. Peruzzi, *I dipinti antichi della Banca popolare dell'Emilia*, Artioli, Modena 1987.

A. Calcagni Abrami, L. Chimirri, *Incisori toscani del Seicento al servizio del libro illustrato*, Centro Di, Firenze 1987.

M. Ciatti, *In margine al Seicento fiorentino*, in 'OPD: Restauri', 2, 1987, pp.27-45.

A. G. De Marchi, *Mostre di quadri a San Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane*, Società romana di Storia patria, Roma 1987.

F. Diaz, *Il Granducato di Toscana: i Medici*, UTET Libreria, Torino 1987.

M. Fileti Mazza, *Il Cardinal Leopoldo: Archivio del collezionismo mediceo*, Ricciardi, Milano-Napoli 1987-2000.

E. Karwacka Codini, M. Sbrilli, *Archivio Salviati: documenti sui beni immobiliari dei Salviati, palazzzi, ville, feudi, piante del territorio*, Scuola normale superiore, Pisa 1987.

R. Krautheimer, *Roma di Alessandro VII, 1655-1667*, Edizioni dell' Elefante, Roma 1987.

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Il cardinal Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista*, in 'Bollettino d'arte', 1987, pp. 17-60.

D. L. Sparti, *La casa di Pietro da Cortona: architettura, accademia, atelier e officina*, Palombi, Roma 1987.

1988

L. Bianchi, D. Giunta, *Iconografia di S. Caterina da Siena*, Città Nuova, Roma 1988.

A. Brejon de Lavergnée, N. Volle, *Musées de France: répertoire des peintures italiennes du XVII Siècle*, Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris 1988.

A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di figura nell' Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Quasar, Roma 1988-1991.

G. Cucco, *Odoardo Vicinelli*, in S. Bracci (a cura di), *Il culto e l'immagine. San Giacomo della Marca (1393-1476) nell'Iconografia Marchigiana*, Federico Motta Editore, Milano 1988, pp. 123-124.

S. Ebert-Schifferer, *Guido Reni: norma classica, pathos cristiano e colore puro*, in Id., A. Emiliani (a cura di), *Guido Reni e l'Europa: fama e fortuna*, Credito Romagnolo, Frankfurt, 1988, pp. 16-31.

S. Marinelli, *Veronese e Verona*, Museo di Castelvechio, Verona 1988.

A. Matteoli, *Addenda bilivertiana*, in 'Ricerche di storia dell'arte', 1988, pp. 86-89.

A. Matteoli, *In margine al Cigoli: copie dello scolaro Giovanni Bilivert*, in 'Bollettino della Accademia degli Euteleti della Città di San Miniato', 1988, p. 27-33.

A. Matteoli, *Per Agostino Melissi: una pittura, disegni, documenti*, in 'Bollettino d'arte', 1988, pp. 39-66.

O. Michel, *I pittori francesi e i concorsi dell'accademia di San Luca nel XVII secolo*, in A. Cipriani, F. Valeriani 1988-91, I, pp. 7-13.

B. Patrizi, *Pinacoteca Comunale di Ravenna: opere dal XIV al XVIII secolo*, Edizioni Essegi, Ravenna 1988.

S. D. Pepper, *Guido Reni: l'opera completa*, Istituto geografico De Agostini, Novara 1988.

S. Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di stampe di Nicola Pio*, in 'Bollettino d'arte', 1988, 52, pp. 67-80.

G. Sestieri, *La pittura del Settecento*, Utet, Torino 1988.

J. Varriano, *The first roman sojourn of Daniel Seiter 1682-1688*, in 'Paragone', XXXIX, 465, 1988, pp. 31-47.

1989

- E. Acanfora, *Sigismondo Coccapani disegnatore e trattatista*, in 'Paragone', 1989, pp. 71-99.
- A. Cipriani, *I premiati dell'Accademia 1682 – 1754*, Quasar, Roma 1989.
- A. Cipriani, *L'accademia di san Luca dai concorsi dei giovani ai concorsi clementini*, in A. BOSCHLOO, *Academies of art between Renaissance and romanticism*, Gravenhage 1989, pp. 61-76.
- A. Cistellini, *San Filippo Neri, l'Oratorio e la Congregazione*, Morcelliana, Brescia 1989.
- R. Contini, *Francesco Bianchi Buonavita, 'primo giovane' del Bilivert*, in 'Annali della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi', 1989, pp. 71-99.
- E. Debenedetti, *L'architettura da Clemente XI a Benedetto XIV: pluralità di tendenze*, Multigrafica, Roma 1989
- A. Griseri, G. Romano, *Filippo Juvarra a Torino: nuovi progetti per la città*, Arti grafiche Giaccone, Chieri 1989.
- C. M. S. Johns, *Papal patronage and cultural bureaucracy in eighteenth-century Rome: Clement XI and the Accademia di San Luca*, in 'Eighteenth-century studies', 22, 1988/89(1989), pp. 1-23.
- M. Kahn Rossi, *Pier Francesco Mola, 1612-1666*, Electa, Milano 1989.
- R. Lefevre, *Il principe Agostino Chigi e la sua "libreria di campagna" in Ariccia (fine sec. XVII)*, in 'Archivio della Società Romana di Storia Patria', 1989, pp. 341-451.
- F. Moro, *In margine al Seicento fiorentino: un'aggiunta per il Bilivert*, in 'Paragone', 1989, pp. 102-106.
- G. Pagliarulo, *Dipinti fiorentini del Seicento per la Compagnia di San Paolo di Notte*, in 'Paragone', 1989, 471, pp. 53-71.
- G. Pagliarulo, *Un'Erminia tra i pastori di Sigismondo Coccapani*, in 'Paragone', 1989, pp. 100-108.
- L. Spezzaferro, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in M. Kahn-Rossi, *Pier Francesco Mola 1612-1666*, Electa, Milano 1989, pp. 55-59.
- C. Vivoli, *Donato dell'Antella*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1989.
- C. Vivoli, *Niccolò dell'Antella*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1989.

1990

- E. Acanfora, *Nuovi documenti su Giovanni Battista Coccapani gioielliere sul Ponte Vecchio e sulla sua bottega*, in 'Rivista d'arte', 1990, pp. 75-93.
- E. Acanfora, *Sigismondo Coccapani un artista equivocato*, in 'Antichità viva', XXIX, 1990, pp. 11-25.
- M. Aldega, M. Gordon, *Old master drawings*, Pozzilli, Roma 1990.
- M. L. Chappell, *Proposals for Coccapani*, in M. C. Papini, *Studi per Piero Bigongiari in onore dei suoi 75 anni*, Le Lettere, Firenze 1990, pp. 183-190.
- E. Debenedetti, *Temi di decorazione: dalla cultura dell'artificio*, Multigrafica, Roma 1990.

D. Graf, *Giovanni Odazzi Studien für die Ausmalung der Cappella Elci in S. Sabina in Rom*, in S. Kummer, G. Satzinger, *Studien zur Künstlerzeichnung: Klaus Schwager zum 65. Geburtstag*, Hatje, Stuttgart 1990, pp. 206-223.

V. Martinelli (a cura di), *Giuseppe e Pier Leone Ghezzi*, F.lli Palombi, Roma 1990.

A. Matiz, *Roma: palazzo Salviati-Adimari alla Lungara*, in 'Ricerche di storia dell'arte', 41/42, 1990, pp. 188-191.

A. Matteoli, *Documenti su Cecco Bravo*, in 'Rivista d'arte', 1990, 42, pp. 95-146.

C. Monbeig Goguel, *Disegno, le dessins italiens du Musée de Rennes*, Musée des Beaux-Arts, Rennes 1990.

G. Morganti, *Gli Orti Farnesiani sul Palatino: atti del convegno di Roma, 22-30 novembre 1985*, École française de Rome, Rome 1990.

M. Préaud, *Guillaume Chasteau, graveur et éditeur d'estampes à Paris (1635 - 1683), et la peinture italienne*, in *Seicento: la peinture italienne du XVIIe siècle et la France*, La Documentation Française, Paris 1990, pp. 125-146.

A. Schnapper, *La cour de France au XVIIe siècle et la peinture italienne contemporaine*, in J.-C. Boyer (ed.), *Seicento: la peinture italienne au XVIIe siècle et la France*, Paris 1990, pp. 422-37.

R. Vodret Adamo, *L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana grande pittura del '600 e del '700*, catalogo della mostra, Quasar, Roma 1990.

P. Waddy, *Seventeenth-century roman palaces: use and the art of the plan*, The Architectural history foundation, New York 1990.

P. Zamarchi, *Opere d'arte della Cassa di risparmio di Firenze*, Giunti, Firenze 1990.

1991

M. T. Acquaro Graziosi, *Tre secoli di storia dell'Arcadia*, La Meridiana, Roma 1991.

R. Cannatà, M. L. Vicini, *La Galleria di Palazzo Spada: genesi e storia di una collezione*, Edizioni d' Europa, Roma 1991.

S. Casadei, *Pinacoteca di Faenza*, Calderini, Bologna 1991.

G. Casale, *Giovanna Garzoni, insigne miniatrice, 1600-1670*, Iandi Sapi, Roma 1991.

E. B. Di Gioia, *Domenico Guidi: un modello in terracotta per un ritratto di papa Innocenzo XII Pignatelli al Museo di Roma*, in 'Bollettino dei musei comunali di Roma', 1991, pp. 39-54.

A. Gonzalez-Palacios, *Fasto romano: dipinti, sculture, arredi dai Palazzi di Roma*, Leonardo- De Luca Editori, Roma 1991.

G. Morolli, *Palazzo Salviati alla Lungara*, Editalia, Roma 1991.

F. Paliaga, S. Renzoni, *Le chiese di Pisa: guida alla conoscenza del patrimonio artistico*, ETS Editrice, Pisa 1991.

A. Pampalone, *La letteratura artistica nella prima metà del Settecento*, in E. Debenedetti, *La pittura del Settecento a Roma*, Bagatto, Roma 1991.

V. Pinchera, *I Salviati: un patrimonio tra Toscana e Stato Pontificio nel XVIII secolo*, in 'Società e storia', 54 (1991), pp. 849-868.

R. Turchi, *Archivio Salviati: gli indici dei libri in commercio e di amministrazione patrimoniale*, Scuola normale superiore, Pisa 1991.

A. Vannugli, *Le postille di Sebastiano Resta al Baglione e al Vasari, al Sandrart e all'Orlandi: un'introduzione storico-bibliografica*, in 'Bollettino d'arte', 1991, 70, pp. 145-154.

M. Warnke, *Artisti di corte: preistoria dell'artista moderno*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 1991.

1992

S. Bellesi, *Una vita inedita di Pier Dandini*, in 'Rivista d'arte', XLIII, 1992, pp. 89-188.

J. Bentini, *La Pinacoteca Nazionale di Ferrara*, Nuova Alfa edizioni, Bologna 1992.

V. Birke, *Die italienischen Zeichnungen der Albertina: Generalverzeichnis*, Böhlau, Wien 1992-7.

A. Cavallaro, *Antoniazzi Romano e gli antoniazzieschi: una generazione di pittori nella Roma del Quattrocento*, Campanotto, Udine 1992.

C. De Seta, *L'Italia del Grand Tour: da Montaigne a Goethe*, Electa, Napoli 1992.

G. Morelli, *I rapporti tra Alessandro VII e Gian Lorenzo Bernini negli autografi del Papa*, in E. Cropper, G. Perini, *Documentary culture: Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Nuova Alfa Ed., Bologna, 1992, pp. 185-207.

F. Petrucci, *Nuovi contributi sulla committenza Chigi nel XVII secolo. Alcuni dipinti inediti nel Palazzo di Ariccia*, in 'Bollettino d'arte', 73, 1992, pp. 107-126.

T. Pignatti, *Disegni di figura di Francesco Zuccarelli già nella collezione di Antonio Morassi*, in 'Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji', 1992, pp. 385-398.

C. Savoini, *Accademici di San Luca di Corconio nella chiesa di San Pietro in Carcegna (Novara)*, in 'Arte lombarda', 102/103, 1992, pp. 69-74.

E. Schleier, *Disegni di Giovanni Maria Morandi nelle collezioni pubbliche tedesche*, in 'Antichità viva', XXI, 3, 1992, pp. 15-25.

M. Winner, "... una certa idea": *Maratta zitiert einen Brief Raffaels in einer Zeichnung*, in M. WINNER, O. BÄTSCHMANN, *Der Künstler über sich in seinem Werk: internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989*, VCH, Acta Humaniora, Weinheim 1992, pp. 511-570.

1993

F. Angiolini, V. Becagli, M. Verga, *La Toscana nell'età di Cosimo III: atti del convegno Pisa-San Domenico di Fiesole, 4-5 giugno 1990*, Edifir, Firenze 1993.

G. Centrodi, *Una proposta per Odoardo Vicinelli, pittore romano* in 'Bollettino d'informazione. Brigata Aretina degli Amici dei Monumenti', 29 (1993), n. 57, pp. 22-24.

K. De Rothschild, *Master drawings*, Didier Aaron, Londra 1993.

E. Debenedetti, *Alessandro Albani patrono delle arti: architettura, pittura e collezionismo nella Roma del '700*, Bonsignori, Roma 1993.

N. Heinich, *Du peintre à l'artiste; artisans et académiciens à l'âge classique*, Les Editions de Minuit, Paris 1993.

- E. Karwacka Codini, M. Sbrilli, *Piante e disegni dell'archivio Salviati: catalogo*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1993.
- A. Pampalone, *La cappella della famiglia Spada nella Chiesa Nuova: testimonianza documentarie*, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1993.
- E. Schleier, *Giovanni Odağçi: inediti e nuove proposte*, in R. P. Ciardi, *Pittura toscana e pittura europea nel secolo dei lumi: atti del convegno*, S.P.E.S., Firenze 1993, pp. 7-17.
- V. Segreto, *La cappella dello Spirito Santo in Santa Maria in Vallicella*, in 'Studi romani', 1993, XLI, pp. 278-296.
- G. R. Smith, *Architectural diplomacy: Roma and Paris in the late Baroque*, The MIT Press, Cambridge 1993.
- C. Strinati, *Quadri dal silenzio. Dipinti da conventi e istituti religiosi romani ; selezione da una schedatura*, De Luca, Roma 1993.

1994

- E. Acanfora, *Alessandro Rosi*, Edifir, Firenze 1994.
- E. Borsellino, *Cristina di Svezia collezionista*, in 'Ricerche di storia dell'arte', 54 (1994), pp. 4-16.
- G. L. Bruzzone, *Lettere di padre Carlo Mazzei a padre Angelico Aprozio*, in 'Archivium Scholarum piarum', XVIII, 1994, pp. 165-88.
- M. L. Chappell, *The shaping of Giovanni and Sigismondo Coccapani*, in 'Antichità viva', 1994, pp. 32-38.
- M. Chiarini, *Disegni di Alessandro Gherardini*, in 'Antichità viva', 1994, 2/3, pp. 73-81.
- F. Dal Forno, *Francesco Zuccarelli : pittore paesaggista del Settecento*, Centro per la formazione professionale grafica, Verona 1994.
- E. Debenedetti, *Roma borghese: case e palazzetti d'affitto*, Bonsignori, Roma 1994.
- M. Fagiolo dell'Arco, *L'altare Colonna in San Carlo ai Catinari: Gaspare Celio e Andrea Commodi, Martino Lunghi il giovane e Orfeo Boselli, Pierre Mignard e Pietro da Cortona*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, La Nuova Italia Editrice, Scandicci, Firenze 1994, pp. 218-245.
- M. Fantoni, *La corte del granduca: forme e simboli del potere mediceo fra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma 1994.
- P. Hurtubise, *L'implantation d'une famille Florentine à Rome au début du XVI siècle: les Salviati*, in 'Roma capitale', Pacini, Pisa 1994, pp. 253-271.
- M. Jaffè, *The Devonshire collection of italian drawings*, Phaidon, Londra 1994.
- G. L. Masetti Zannini, *Verucchio nel Seicento*, Pazzini, Rimini 1994.
- F. Matitti, *Il Baciccio illustratore*, Pettini, Roma 1994.
- T. Montanari, *Cristina di Svezia, il cardinale Azzolino e il mercato veronese*, in 'Ricerche di storia dell'arte', 54 (1994), pp. 25-52.
- A. A. Navarro, *Iconografía de san José de calasanz. Siglos XVII, XVIII y comienzos de XIX*, in *250 años de la Provincia Escolapia de Aragon. El fundador y las fundaciones*, Saragozza 1994, pp. 21-50.

- F. Petrucci, *I dipinti chigiani del Gaulli: una ricognizione*, in 'Bollettino d'arte', 84-85, 1994, pp. 87-98.
- S. Rudolph, *Una visita alla capanna del pastore Disfilo*, in *Atti e memorie. Arcadia, atti del convegno per il III centenario*, Roma 1994, pp. 387-415.
- G. Sestieri, *Repertorio della pittura romana della fine del '600 e del '700*, Allemandi, Torino 1994.
- R. Vodret, *Intorno a Poussin: dipinti romani a confronto*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1994.
- R. Vodret, *Primi studi sulla collezione di dipinti torloniana*, in 'Storia dell'arte', 82, 1994, pp. 348-424.
- Voltaire, *Il secolo di Luigi XIV*, Einaudi, Torino 1994 (1751).

1995

- A. Angelini, *Giuseppe Mazzuoli, la bottega dei fratelli e la committenza della famiglia De' Vecchi*, in 'Prospettiva', 79 (1995), pp. 78-100.
- F. Baldassarri, *Carlo Dolci*, Artema, Torino 1995.
- A. Bayer, *A note on Ribera's drawing of Niccolò Simonelli*, in 'Metropolitan Museum journal', 1995, pp. 73-80.
- C. Barbieri, S. Barchiesi, D. Ferrara, *Santa Maria in Vallicella: Chiesa Nuova*, Palombi, Roma 1995.
- S. Barchiesi, *S. Filippo Neri e l'iconografia mariana della Chiesa Nuova*, in C. Strinati, *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, Electa, Milano 1995, pp. 130-149.
- P. Bjurström, *Nicola Pio as a collector of drawings*, Istituto Svedese di Studi Classici a Roma, Stockholm 1995.
- A. Brejon de Lavergnée, *Fiamminghi a Roma: 1508-1608*, Skira, Milano 1995.
- R. Contini, *Bernini, Vannini, Martinelli e Vanni: congiunture toscano-romane del Seicento*, in 'Antichità viva', 1995, 4, pp. 40-47.
- N. Delli, *Vita e pensiero di San Pietro d'Alcantara, sacerdote dell'Ordine dei Frati Minori*, Becocchi, Firenze 1995.
- D. Ferrara, *Artisti e committenze alla Chiesa Nuova*, in C. Strinati, *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, Electa, Milano 1995, pp. 108-129.
- R. Leone, *Aspetti della rappresentazione grafica dell'Ercole Farnese*, in P. Moreno, *Lisippo: l'arte e la fortuna*, Fabbri, Milano 1995, pp. 456-485.
- F. Matitti, *Il cardinale Pietro Ottoboni mecenate delle arti: cronache e documenti (1689 - 1740)*, in, *Roma tardobarocca*, La Nuova Italia Ed., Firenze 1995, pp. 156-243.
- O. Melasecchi, *Nascita e sviluppo dell'iconografia di S. Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento*, in C. Strinati, *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, Electa, Milano 1995 pp. 34-49.
- A. Peroni, A. Ambrosini (a cura di), *Il Duomo di Pisa*, Panini, Modena 1995.

F. Petrucci, *Monsù Ferdinando ritrattista: note su Jacob Ferdinand Voet (1639 - 1700)*, in F. Matitti, *Roma tardobarocca*, La Nuova Italia Ed., Firenze 1995, pp. 283-306.

T. Pignatti, *Veronese*, Electa, Milano 1995.

L. Pirzio Biroli Stefanelli, *La fortuna dell'Ercole Farnese nel XVIII e XIX secolo*, in P. Moreno, *Lisippo: l'arte e la fortuna*, Fabbri, Milano 1995, pp. 456-485.

S. Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicino: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Bozzi, Roma 1995.

R. Sansone, *Giovanni Maria Morandi (Firenze 1622-Roma 1717), San Filippo Neri*, in C. Strinati (a cura di), *La regola e la fama. San Filippo e l'arte*, catalogo della mostra, Electa, Milano 1995, pp. 568-70.

B. Santi, *La committenza dello spedale*, in E. Toti, *Santa Maria della Scala: dall'ospedale al museo, catalogo della mostra*, Maschietto e Musolino, Siena 1995.

1996

F. Ackermann, *Berninis Umgestaltung des Innenraums von S. Maria del Popolo unter Alexander VII (1655 - 1659)*, in 'Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana', 31 (1996), pp. 369-426.

N. Barbolani di Montauto, *Pandolfo Reschi*, Edifir, Firenze 1996.

P. Barocchi, *Il bibliotecario Antonio Magliabechi, Leopoldo de' Medici, Bellori e Montfaucon*, in F. Caglioti, M. Fileti Mazza, *Ad Alessandro Conti: (1946 - 1994)*, Scuola Normale Superiore di Pisa, Pisa, 1996, pp. 171-219.

M. Butzek, *Il duomo di Siena al tempo di Alessandro VII: carteggio e disegni, 1658-1667*, Bruckmann, München 1996.

G. F. Commendone, C. Mozzarelli (a cura di), *Discorso sopra la corte di Roma*, Bulzoni, Milano 1996.

F. Emanuelli, *La Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri nelle Marche del '600 (atti del convegno, Fano, 14-15 ottobre 1994)*, Nardini, Fiesole 1996.

L. Fornasari, *Pittura barocca in Valdichiana: Salvi Castellucci allievo di Pietro da Cortona*, Tibergraph, Città di Castello 1996.

R. Lefevre, *Le ultime vicende del palazzo Chigi di Ariccia*, in 'Archivio della Società Romana di Storia Patria', 1996, pp. 215-232.

V. Martinelli, L. Lansetta, *L'ultimo Bernini, 1665-1680: nuovi argomenti, documenti e immagini*, Quasar, Roma 1996.

A. Merot, *Les conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture au XVIIe siècle*, Paris 1996.

M. Mojana, *Orazio Fidani*, Eikonos, Milano 1996.

M. Oliver, *Vivre et peindre à Rome au XVIIIe siècle*, École française de Rome, Rome 1996.

G. Pagliarulo, *"Iuvenilia" di Cecco Bravo*, in 'Paradigma', 1996, pp. 31-48.

H. Pommier, *Benoît Farjat, graveur italien d'origine lyonnaise (1645-1646?-1724)*, in 'Nouvelles de l'estampe', juillet 1996, pp. 13-22.

- S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni del cardinal Carpegna: il volume Ottoboniano Latino 3131 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, in 'Dialoghi di storia dell'arte', 1996, 3, pp. 58-81.
- S. Prosperi Valenti Rodinò, *La collezione di grafica di Giovan Pietro Bellori: traccia per una ricostruzione*, in T. Caracciolo, *Hommage au dessin: mélanges offerts à Roseline Bacon*, Galleria Editrice, Rimini, 1996, pp. 357-377.
- D. A. F. Sade, *Viaggio in Italia*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- E. A. Šafařík, *Collezione dei dipinti Colonna: inventari 1611 – 1795*, Saur, München 1996.
- E. A. Šafařík, *Documents for the History of Collecting: Italian Inventories, Collezione dei dipinti Colonna. Inventari 1611-1795*, Saur, München 1996.
- D. L. Sparti, *Un nuovo documento per la serie di ritratti d'artisti dell'Accademia di San Luca*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia', 1996, 1/2, pp. 325-338.
- E. Villa, *Un episodio sconosciuto della ritrattistica del '600: Clemente X, Bernini e Gaulli e altre novità sulla committenza Rospigliosi, Altieri e Odescalchi*, in V. Martinelli, L. Lanetta, *L'ultimo Bernini, 1665-1680: nuovi argomenti, documenti e immagini*, Quasar, Roma 1996, pp. 137-159.
- J. Wood, *Padre Resta as a collector of Carracci drawings*, in 'Master drawings', 1996, 1, pp. 3-71.

1997

- A. M. Amonaci, *Conventi toscani dell'Osservanza francescana*, Silvana, Firenze 1997.
- R. Contini, *Pietro da Cortona per la sua terra*, Electa, Milano 1997.
- S. Buralassi, G. Zaccagnini, *Devozione e culto dei santi a Pisa nell'iconografia a stampa*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 1997.
- E. Debenedetti, *700 disegnatore: incisioni, progetti, caricature*, Bonsignore, Roma 1997.
- M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, De Luca, Roma 1997.
- A. Lo Bianco, *Pietro da Cortona (1597-1667)*, Electa, Milano 1997.
- F. Matitti, *Le antichità di casa Ottoboni*, in 'Storia dell'arte', 1997, pp. 201-249.
- S. Meloni Trkulja, *Cortonismo nelle gallerie fiorentine*, in 'Antichità viva', 2-3, 1997, pp. 36-44.
- T. Montanari, *Il cardinale Azzolino e le collezioni d'arte di Cristina di Svezia*, in 'Studi secenteschi', XXXVIII, 1997, pp. 187-264.
- T. Montanari, *La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia: gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi*, in 'Storia dell'arte', 1997, pp. 250-300.
- G. Pacciarotti, *La pittura del Seicento*, Utet, Torino 1997.
- B. Paolozzi Strozzi, *L'ultimo Bilivert: il "Miracolo di San Paolo" per la cappella Serragli*, in 'Artista', 1997, pp. 48-53.
- V. Pinto, *Racconti di opere e racconti di uomini: la storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia, 1685-1700*, Paparo, Napoli 1997.

F. B. Polleroß, "Ergetzliche Lust der Diana". *Jagd, Maskerade und Porträt*, in 'Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter', 2 (1997), pp. 795-820.

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Pietro da Cortona e il disegno*, Electa, Milano 1997.

M. Quercioli, *Viterbo*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1997.

G. Scalia, C. Parisi, *Pierre Mignard à Rome: un testament ignoré et d'autres sources inédites*, in J. C. Boyer, *Pierre Mignard "le Romain"*, *La Documentation Française*, Paris, 1997, pp. 19-51.

D. L. Sparti, *La casa di Pietro da Cortona: architettura, accademia, atelier e officina*, Palombi, Roma 1997.

C. M. Strinati, *Il ritratto di Clemente IX di Pietro da Cortona*, in G. Barbera, T. Pugliatti, C. Zappia, *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, De Luca, Roma, 1997, pp. 221-226.

M. G. Vaccari, *La Guardaroba medicea dell'Archivio di Stato di Firenze*, Giunta regionale, Regione Toscana, Firenze 1997.

U. Verena Fischer Pace, A. M. Petrioli Tofani, *Disegni del Seicento romano*, Olschki, Firenze 1997.

1998

A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Monte dei Paschi di Siena, Siena 1998.

J. Bentini, *Sovrane passioni: studi sul collezionismo estense*, Motta, Milano 1998.

F. Berti, *Il recupero della tradizione fiorentina nella pittura di Francesco Conti*, in 'Paragone', 49, 1998(1999), 19, pp. 30-42.

G. Bonaccorso, *I virtuosi al Pantheon, 1700-1758*, Argos, Roma 1998.

G. Cavallini, *Catharina: testi ed immagini di s. Caterina da Siena nelle raccolte casanatensi*, S&PJ, Segrate 1998.

C. De Benedictis, *Per la storia del collezionismo italiano: fonti e documenti*, Ponte alle Grazie, Firenze 1998.

M. Fagiolo dell'Arco, *L'Ariccia del Bernini*, De Luca, Roma 1998.

C. L. Frommel, S. Schütze, *Pietro da Cortona: atti del convegno internazionale*, Electa, Milano 1998.

J.W. Goethe, *Winkelmann und sein Jahrhundert*, in *Ästhetische Schriften 1806-15*, a cura di A. Friedmar, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt 1998.

N. Gozzano, *Il testamento di Lorenzo Onofrio Colonna (1689): documenti inediti per la storia del collezionismo a Roma nel secondo Seicento*, in 'Storia dell'arte', 1998, pp. 374-395.

M. Gregori, *Pietro da Cortona e Firenze*, in C. L. Frommel, *Pietro da Cortona: atti del convegno internazionale, Roma - Firenze 12 - 15 novembre 1997*, Milano, Electa, 1998, pp. 129-144.

A. Jarrard, *Pietro da Cortona and the Este in Modena*, in 'The Burlington magazine', 140 (1998), pp. 16-24.

M. Malgouyres, P. Sénéchal, *Peintures et sculptures d'Italie: collections du XVe au XIXe siècle du Musée Calvet, Avignon*, Reunion des musées nationaux, Paris 1998.

- T. Montanari, *Un Bernini giovane fra i disegni del cardinal Leopoldo de' Medici*, in 'Bollettino d'arte', 103/104 (1998), pp. 33-50.
- A. Paita, *La vita quotidiana a Roma ai tempi di Gian Lorenzo Bernini*, Rizzoli, Milano 1998.
- F. Petrucci, *Alcuni arredi seicenteschi del palazzo Chigi di Ariccia nei documenti d'archivio*, in 'Studi romani', 1998, pp. 320-336.
- F. Petrucci, *Bernini, Algardi, Cortona ed altri artisti nel diario di Fabio Chigi cardinale (1652 - 1655)*, in 'Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte', 21, 1998 (2000), pp. 169-196.
- F. Petrucci, *Sull'attività ritrattistica di Giovanni Maria Morandi*, in 'Labyrinthos', XVII, 33-34, 1998, pp. 131-174.
- S. Prosperi Valenti Rodinò, *Di Ghezzi ma non del Ghezzi: caricature di artisti seicenteschi nel Mondo Nuovo di Pier Leone Ghezzi alla Biblioteca Vaticana*, in A. Forlani Tempesti, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Per Luigi Grassi: disegno e disegni*, Galleria Editrice, Rimini, 1998, pp. 360-377.
- S. Prosperi Valenti Rodinò, *I disegni di Pietro da Cortona nella raccolta di padre Sebastiano Resta*, in C. L. Frommel, S. Schütze, *Pietro da Cortona: atti del convegno internazionale*, Electa, Milano, 1998, pp. 179-188.
- P. Rosenberg, *Il Seicento e Settecento romano nella collezione Lemme*, De Luca, Roma 1998.
- E. Schleier, *Disegni di Giovanni Maria Morandi nelle collezioni pubbliche tedesche: l'album del museo di Lipsia con alcune note di sulla sua provenienza di Andreas Stolzenburg*, in 'Studi di storia dell'arte', 9, 1998, pp. 247-276.
- F. Zeri, *Quattro tele del Baciccio*, in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del Sei e Settecento. Recensioni. Aggiunte*, Torino 1998, pp. 87-90.

1999

- A. Barsanti, R. Contini, *Cecco Bravo pittore senza regola: Firenze 1601-Innsbruck 1661*, Electa, Milano 1999.
- W. Bernardi, L. Guerrini, *Francesco Redi, un protagonista della scienza moderna*, Olschki, Firenze 1999.
- G. De Marchi, *Giuseppe Ghezzi*, in Id. (a cura di), *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi, protagonisti del barocco (Comunanza, Palazzo Pascali, 8 maggio - 22 agosto 1999)*, Marsilio, Venezia 1999, pp. 21-105.
- M. Fagiolo dell'Arco, M. G. Bernardini, *Gian Lorenzo Bernini. Regista del barocco*, Skira, Milano 1999.
- M. Fagiolo dell'Arco, D. Graf, F. Petrucci, *Giovan Battista Gaulli, il Baciccio: 1639-1709*, Skira, Milano 1999.
- M. Gregori, R.P. Ciardi, *Storia delle arti in Toscana*, Edifir, Firenze 1999-2006.
- L. Lanzeni, *Ancora su Carlo Lasinio e gli autoritratti di Galleria*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 1999, pp. 665-691.
- A. Lo Bianco, *Pier Leone Ghezzi: Settecento alla moda. I Ghezzi dalle Marche all'Europa*, Marsilio, Venezia 1999.
- A. Matteoli, *Una "Maddalena in penitenza" del Bilivert e le altre rappresentazioni della Santa nella sua opera*, in 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 1999, pp. 242-252.

- G. Merz, *Das Bildnis des Federico Zuccari aus der Accademia di San Luca in Rom*, in 'Zeitschrift für Kunstgeschichte', 1999, pp. 209-230.
- E. Mori, *La cattedra di San Vincenzo e le sue due cattedrali diocesane*, in 'Accademia etrusca di Cortona. Annuario', 28, 1997/8 (1999), pp. 125-178.
- A. Negro, *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Argos, Roma 1999.
- V. Pinchera, *Le spese di prestigio di una famiglia della nobiltà fiorentina tra Sei e Settecento*, in M. Bianchini, *I giochi del prestigio: modelli e pratiche della distinzione sociale*, Bulzoni, Roma, 1999, pp. 99-131.
- V. Pinchera, *Lusso e decoro: vita quotidiana e spese dei Salviati di Firenze tra Sei e Settecento*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1999.
- V. Pinchera, *Potere feudale e potere economico: i feudi dei Salviati in Toscana e nel Lazio nel Sei e Settecento*, in C. Cavaciocchi, *Poteri economici e poteri politici*, Le Monnier, Firenze, 1999, pp. 627-640.
- J. T. Spike, *Mattia Preti: catalogo ragionato dei dipinti*, Centro Di, Firenze 1999.
- L. Trenti, B. Klange Addabbo, *Con l'occhio e col lume: atti del corso seminariale di studi su S. Caterina da Siena, 25 settembre-7 ottobre 1995*, Cantagalli, Siena, 1999.
- N. Turner, *Roman baroque drawings*, British museum, Londra 1999.
- U. Verena Fischer Pace, A. Stolzenburg, C. van Tuyl van Serooskerken, *Salvator Rosa: Genie der Zeichnung: Studien und Skizzen aus Leipzig und Haarlem Wienand*, Düsseldorf 1999.

2000

- E. Borea, *Bellori 1645: una lettera a Francesco Albani e la biografia di Caravaggio*, in 'Prospettiva', 2000, pp. 57-69.
- E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli (a cura di), *L'idea del bello. viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, De Luca, Roma 2000.
- A. Brejon de Lavergnée, *Dessins de Ferdinand Jacob Voet*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, a cura di M.G. Bernardini, S.D. Squarzina, C. Strinati, Electa, Milano 2000.
- A. Cipriani, *Aequa potestas: le arti in gara a Roma nel Settecento*, De Luca, Roma 2000.
- A. Cipriani, *Bellori ovvero l'Accademia*, in E. Borea, C. Gasparri, L. Arcangeli (a cura di), *L'idea del bello. viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, De Luca, Roma 2000, pp. 480-8.
- P. Costamagna, *La collection de peintures d'une famille Florentine établie à Rome: l'inventaire après décès du duc Anton Maria Salviati dressé en 1704*, in 'Nuovi Studi', 8, 2000, pp. 177-233.
- C. D'Afflitto, *Collezionismo e mecenatismo di Giulio Rospigliosi "dottissimo signore"*, in 'Il tremisse pistoiese', 2000, 3, pp. 15-20.
- C. D'Afflitto, D. Romei, *I teatri del paradiso: la personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi*, Maschietto & Musolino, Firenze 2000.

- C. D'Afflito, D. Romei, *Itinerari rospigliosiani: Clemente IX e la famiglia Rospigliosi*, Maschietto e Musolino, Firenze 2000.
- G. Finocchiaro, *Pier Leone Ghezzi: i ritratti e le caricature della Biblioteca Vallicelliana (Ms. Q. 85)*, in 'Accademie & biblioteche d'Italia', 2000, 2, pp. 48-56.
- F. Haskell, *Mecenati e pittori: l'arte e la società italiane nell'età barocca*, Allemandi, Torino 2000.
- P. Le Leyzour, *Les peintres du roi, 1648-1793* (catalogue d'exposition, Tours, Musée des beaux-arts de Tours, Toulouse, Musée des Augustins), Réunion des Musées Nationaux, Paris 2000.
- A. M. Pedrocchi, *Le Stanze del Tesoriere*, Alcon, Roma 2000.
- G. Rocca, *La sostanza dell'effimero: gli abiti degli ordini religiosi in Occidente*, Edizioni paoline, Roma 2000.
- R. Sansone, *Giammaria Morandi e i Rospigliosi*, in A. Negro (a cura di), *Paesaggio e figura. Nuove ricerche sulle Collezioni Rospigliosi*, Campisano, Roma 2000, pp. 17-25.
- R. Sansone, *Giovanni Maria Morandi, Annunciazione 1676-1677*, in A. Angelini, M. Butzek, B. Sani (a cura di), *Alessandro VII Chigi (1599-1667), papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra, a cura di Maschietto e Musolino, Firenze 2000, pp. 488-489.
- R. Sansone, *Giovanni Maria Morandi, Apparizione della Vergine a san Filippo Neri*, in A. Angelini, M. Butzek, B. Sani (a cura di), *Alessandro VII Chigi (1599-1667), papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra, a cura di Maschietto e Musolino, Firenze 2000, pp. 489-491.
- G. Warwick, *The Arts of Collecting: Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- L. Zangheri, *Accademia delle arti del disegno. Gli Accademici del disegno: elenco alfabetico*, Olschki, Firenze 2000.

2001

- C. Benocci, *La magnificenza di due casati uniti: l'inventario del 1687 dei quadri di Federico Sforza e Livia Cesarini*, in 'Rassegna degli Archivi di Stato', LXI, 2001, pp. 101-128.
- C. Benocci, *Villa Abamelek*, Mazzotta, Milano 2001.
- G. Cucco (a cura di), *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma (1700-21)*, Marsilio, Venezia 2001.
- M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci, *Il Baciccio un anno dopo. La collezione Chigi: restauri e nuove scoperte*, Skira, Ginevra 2001.
- M. Fagiolo Dell'Arco, *Pietro da Cortona e i cortoneschi: Gimignani, Romanelli, Baldi, il Borgognone, Ferri*, Skira, Milano 2001.
- A. Mirto, *Antonio Migliabecchi e Carlo Dati: lettere*, in 'Studi secenteschi', XLII, 2001, pp. 381-433.
- T. Montanari, *Cristina di Svezia, il cardinal Azzolino e le mostre di quadri a San Salvatore in Lauro*, in V. Nigrisoli Wårnhjelm, *Cristina di Svezia e Fermo*, Livi, Fermo, 2001, pp. 71-93.
- C. Oliveti, *Contributo alla riscoperta di Giovanni Montini*, in 'Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi', nuova serie, II-III, 2001-2, pp. 139-163.

- P. Pacini, *Le sedi dell'Accademia del disegno: al Cestello e alla Crocetta*, Olschki, Firenze 2001.
- S. Prosperi Valenti Rodinò, *Postille a padre Sebastiano Resta*, in 'Paragone', 2001, pp. 60-86.
- R. Roani Villani, *Aequa potestas: le arti in gara a Roma nel Settecento*, in 'Paragone' 2001, 35, pp. 29-46.
- S. Rudolph, *La direzione artistica di Carlo Maratti nella Roma di Clemente XI*, in G. Crucco, *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721*, Marsilio, Venezia 2001, pp. 59-61.
- L. Spezzaferro, *Problemi del collezionismo a Roma nel XVII secolo*, in O. Bonfait, *Geografia del collezionismo: Italia e Francia tra il XVI e il XVIII secolo*, École Française de Rome, Rome 2001, pp. 1-23.
- C. Strinati, R. Vodret, *Palazzo Chigi*, Electa, Milano 2001.
- M. Teodori, *I parenti del papa: nepotismo pontificio e formazione del patrimonio Chigi nella Roma barocca*, CEDAM, Padova 2001.

2002

- P. Barocchi, G.G. Bertelà (a cura di), *Collezionismo medico e storia artistica*, SPES, Firenze 2002-11.
- A. Bellinazzi, A. Contini, *La Corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, Ministero per i beni culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma 2002.
- S. Bertelli, *Palazzo Pitti dai Medici ai Savoia*, in A. Bellinazzi, A. Contini (a cura di), *La corte di Toscana dai Medici ai Lorena*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione Generale per gli Archivi, Roma 2002, pp. 11-109.
- C. Caneva, *I volti del potere. La ritrattistica di corte nella Firenze granducale*, Giunti, Firenze 2002.
- A. Cipriani, *Presenze francesi all'Accademia di San Luca (1664-1675)*, in O. Bonfait 2002, pp. 223-228.
- S. Coccapani, E. Acanfora (a cura di), *Trattato del modo di ridurre il fiume di Arno in canale e altri scritti di architettura e di idraulica*, Olschki, Firenze 2002.
- M. P. Donato, *Mecenatismo papale e mecenatismo cardinalizio a Roma tra Sei e Settecento e il ruolo della famiglia Corsini*, in A. Cadei, *Il trionfo sul tempo: manoscritti illustrati dell'Accademia Nazionale dei Lincei*, Panini, Modena, 2002, pp. 57-64.
- E. Duchini, *Le storie di San Ranieri di Pisa: problemi iconografici*, in 'Iconographica', 2002, pp. 32-63.
- U. Giambelluca, *I monumenti funebri della famiglia Bertani in Santa Sabina*, in 'Studi romani', 50, 2002, pp. 23-34.
- F. Mancini, *Raccolte della città di Perugia, Collezione Valentino Martinelli*, Editori Umbri Associati, Mondadori, Milano 2002.
- A. Matteoli, *Due dipinti inediti del Bilivert*, in 'Bollettino d'arte', 2002, 121, pp. 57-62.
- C. Michel, *Bellori et l'Académie royale de peinture et de sculpture: une admiration bien tempérée*, in O. Bonfait 2002, pp. 105-115.
- T. Montanari, *Giovan Pietro Bellori and Christina of Sweden*, in J. Belli, *Art history in the age of Bellori: scholarship and cultural politics in seventeenth-century Rome*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002 pp. 94-126.

O. Bonfait, A. L. Desmas, *L'idéal classique: les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640 - 1700)*, Somogy, Éditions d'Art, Paris 2002.

M. Pizzo, *Livio Odescalchi e i Rezzonico: documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo*, in 'Saggi e memorie di storia dell'arte', 2002, p. 119-153.

B. Sani, *Nuovi documenti e proposte per una messa a fuoco della cultura chigiana prima e dopo il papato di Alessandro VII*, in 'Neretum', 2002, pp. 17-30.

N. Tessin, *Travel notes 1673-77 and 1687-88*, Merit Laine and Borje Magnusson, Stockholm 2002.

L. Testa, *Una nuova attribuzione a Giuseppe Mazzuoli: il busto del cardinale Giulio Gabrielli al Museo di Roma*, in 'Bollettino dei musei comunali di Roma', 2002, pp. 67-77.

M. L. Testi Cristiani, *"In un ottangolo una bella Madonna col Bambino, lavoro del Bilivert"*, in 'Critica d'arte', 2002, 16, pp. 23-33..

P. Tosini, *La collezione d'arte di Dexia Crediop: dipinti, disegni e sculture dal XVI al XX secolo*, Skira, Milano 2002.

2003

S. Bellesi, *Vincenzo Dandini e la pittura a Firenze alla metà del Seicento*, Felici, Ospedaletto 2003.

M. Bevilacqua, M.L. Madonna, *Il sistema delle residenze nobiliari*, De Luca, Roma 2003.

S. Bertelli, R. Pasta, *Vivere a Pitti: una reggia dai Medici ai Savoia*, Olschki, Firenze 2003.

H. Chauvineau, *Nella camera del Granduca (1590 - 1660)*, in S. Bertelli, R. Pasta, *Vivere a Pitti: una reggia dai Medici ai Savoia*, Olschki, Firenze 2003, pp. 69-108.

E. Debenedetti, *La quadreria e gli affreschi di Palazzo Sforza Cesarini*, in 'Storia dell'arte', 2003, pp. 207-222.

A. Donati, *I beati di Verucchio. Nuovi contributi*, 'Studi romagnoli', LIV (2003), pp. 51-74.

M. Fantoni, L. C. Matthew, S. F. Matthews Grieco, *The art market in Italy: XV-XVII centuries*, Panini, Modena 2003.

M. Fantoni, L. Goldenberg Stoppato, *Suttermans, painter and courtier of the Medici*, in "Italian History & culture", 9, 2003, pp. 31-42.

A. Forlani, Tempesti, S. Prosperi Rodinò, *Disegno e disegni: per un rilevamento delle collezioni dei disegni italiani: giornata di studi, Firenze, 13 novembre 1999*, Olschki, Firenze 2003.

D. Gallavotti Cavallero, *Bernini e la pittura*, Gangemi, Roma 2003.

A. Lo Bianco, *Le inclinazioni di gusto di Paolo Francesco Falconieri: alcuni inventari inediti e una grande pala di Ciro Ferri*, in D. Gallavotti Cavallero, *Bernini e la pittura*, Gangemi, Roma, 2003, pp. 233-257.

S. Mamone, *Serenissimi fratelli principi impresari: notizie di spettacolo nei carteggi medicei; carteggi di Giovan Carlo de' Medici e i Desiderio Montemagni suo segretario (1628-1664)*, Le Lettere, Firenze 2003.

M. Natoli, F. Petrucci, *Donne di Roma dall'Impero Romano al 1860*, De Luca, Roma 2003.

B. Palma Venetucci, S. Messina, *Documenti inediti relativi alla vendita delle collezioni Albani e Cristina di Svezia-Odescalchi*, in 'Bollettino dei musei comunali di Roma', 2003, pp. 79-141.

G. Pascucci, *Lorenzo D'Alessandro*, in G. Quintili, L. Zaccari, G. Pascucci, *Pinacoteca Parrocchiale. La storia, le opere, i contesti*, Lamusa, Corridonia 2003.

F. Petrucci, *Le stanze del cardinale*, De Luca, Roma 2003.

G. Tesserin, *Cardinali e Vescovi oratoriani lungo i secoli*, in 'Annales Oratorii', 2, 2003, pp. 157-199.

2004

F. Baldassari, *La collezione Piero e Elena Bigongiari: il Seicento fiorentino tra "favola" e dramma*, Motta, Milano 2004.

C. Barchielli, *Angelo Massarotti a Roma (1674-1681)*, in 'Arte lombarda', 140 (2004), 1, pp. 70-78.

C. Barchielli, *Due tele dipinte a Roma da Angelo Massarotti per Giovanni Maria Lancisi*, in 'Bollettino storico cremonese', 11, 2004 (2005), pp. 225-235.

L. Beaven, *Bernini's last papal portrait: the bust of pope Clement X Altieri and its audience*, in *The "Italians" in Australia: studies in Renaissance and Baroque art*, Centro Di, Firenze 2004, p. 95-106.

C. Benocci, *Le belle: ritratti di dame del Seicento e del Settecento nelle residenze feudali del Lazio*, Pieraldo, Roma 2004.

A. Brogi, *Una piccola Pommersfelden? Dipinti italiani nella collezione Schaumburg-Lippe I*, in 'Paragone', 2004, 53, pp. 39-58.

A. Brogi, *Una piccola Pommersfelden? Dipinti italiani nella collezione Schaumburg-Lippe II*, in 'Paragone', 2004, 55-6, pp. 89-138.

S. Burgalassi, *San Ranieri: attraverso nove secoli di storia pisana*, Edizioni ETS, Pisa 2004.

G. Capitelli, *"Connoisseurship" al lavoro: la carriera di Nicolò Simonelli (1611-1671)*, in L. Spezzaferro, *Mercanti di quadri*, Il Mulino, Bologna, 2004, pp. 375-401.

T. Casini, *Ritratti parlanti: collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Edifir, Firenze 2004.

M. L. Chappell, *The Assumption of the Virgin and the Holy Family in Joseph's Workshop by Sigismondo Coccapani*, in 'Source', 2004, 4, pp. 19-24.

M. L. Chappell, *Unknown drawings by Bilivert's "best disciple"*, in 'Paragone', 2004, pp. 63-68.

A. Cipriani, *Un'inedita "storia" della romana Accademia di San Luca, consapevolezza critica della scultura nella seconda metà del Seicento*, in M. Serio (a cura di), *Studi sul Barocco romano. Scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco*, Skira, Milano 2004, pp. 325-9.

P. Coen, *Vendere e affittare quadri. Giuseppe Sardi, capomastro muratore e mercante d'arte (Roma, XVIII sec.)*, in 'Quaderni storici', 2004, pp. 421-448.

A. Derstine, *The French Academy in Rome, 1666-1737: art, politics and relations with the Accademia di San Luca*, New York University, New York 2004.

- M. Epifani, *Nuove tracce per Mario de' Fiori (1603-1673)*, in F. Solinas, *Fiori. Cinque secoli di pittura floreale*, Campisano, Roma 2004, pp. 182-194.
- I. Fosi, *Molto Illustre et Amatissimo figlio: lettere di Laura Marsili a Fabio Chigi (1629-39)*, In 'Dimensioni e problemi della ricerca storica', 2, 2004, pp. 207-230.
- D. Frescobaldi, F. Solinas, *I Frescobaldi: una famiglia fiorentina*, Le Lettere, Firenze 2004.
- M. Gianfranceschi, *Giulio Rospigliosi, rapporti fra testi teatrali e collezionismo d'arte*, in A. Fabiane, *Giovani studiosi a confronto: ricerche di storia dell'arte dal XV al XX secolo*, Associazione Culturale Shakespeare and Company 2, Roma, 2004, pp. 101-114.
- C. Giannini, *Stanze segrete. Raccolte per caso. I Medici santi, gli arredi celati*, Olschki, Firenze 2004.
- E. J. Olszewski, *The inventory of paintings of Cardinal Pietro Ottoboni (1667-1740)*, Lang, New York 2004.
- F. Petrucci (a cura di), *I volti del potere: ritratti di uomini illustri a Roma dall'impero romano al neoclassicismo*, De Luca, Roma 2004.
- V. Regina, *Le chiese di Napoli: viaggio indimenticabile attraverso la storia artistica, architettonica, letteraria, civile e spirituale della Napoli sacra*, Newton & Compton, Roma 2004.
- R. Sansone, *Un ritratto inedito di Felice Rospigliosi*, in S. Roberto, *Gianlorenzo Bernini e Clemente IX Rospigliosi. Arte e architettura a Roma e in Toscana nel Seicento*, Gangemi Editore, Roma 2004, pp. 132-3.
- W. Seipel, *Herrlich wild: höfische Jagd in Tirol. Eine Ausstellung des Kunsthistorischen Museums Wien*, Wien 2004.
- M. E. Tittoni, F. Buranelli, F. Petrucci, *Papi in posa: dal Rinascimento a Giovanni Paolo II*, Gangemi, Roma 2004.
- A. Vannini, *L'Osservanza di Siena: guida artistica della Chiesa e del Convento di San Bernardino*, Cantagalli, Siena 2004.

2005

- B. Aikema, R. Lauber, M. Seidel, *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, Marsilio, Venezia 2005.
- A. Angelini, *Un ritratto "familiare" dipinto da Gian Lorenzo Bernini (con una nota con le relazioni dell'artista con la pittura)*, in 'Prospettiva', 117/118, 2005, pp. 165-172.
- C. Benocci, *I giardini Chigi tra Siena e Roma: dal Cinquecento agli inizi dell'Ottocento*, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Protagon, Siena 2005.
- D. Cordellier, *De la Renaissance à l'âge baroque: une collection de dessins italiens pour les musées de France*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris 2005.
- E. Debenedetti, *Collezionismo in casa Sforza Cesarini: Luca Giordano e Guercino, due quadri ritrovati*, in F. Cazzola, *Cultura nell'età delle Legazioni: atti del convegno, Ferrara, marzo 2003*, Le Lettere, Firenze 2005, .p. 451-481
- M. Fileti Mazza, G. Gaeta Bertelà *Collezione Chigi Saracini nel palazzo di Siena: inventario generale*, SPES, Firenze 2005.
- C. Monbeig Goguel, *Dessins toscans XVIe - XVIIIe siècles, tome II: 1620 - 1800*, Paris 2005.
- R. Morselli, R. Vodret, *Ritratto di una collezione. Pannini e la galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, Skira, Milano 2005.

A. Pampalone, *La vita della Vergine, un inno a Maria, nei quadri di S. Maria in Vallicella*, in 'Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon', 2005, pp. 283-97.

F. Petrucci, *Ferdinand Voet (1639-1689): detto Ferdinando de' Ritratti*, Bozzi, Roma 2005.

D. Romei, *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano: su Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX)*, Edizioni Polistampa, Firenze 2005.

L. Sacchetti Lelli, *Hinc priscæ redeunt artes: Giovan Matteo Marchetti, vescovo di Arezzo, collezionista e mecenate a Pistoia (1647 - 1704)*, Aska, Firenze 2005.

B. Sani, *La fatica virtuosa di Ottavio Leoni*, Allemandi, Torino 2005.

V. Tiberia, *La Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Congedo, Galatina 2005.

2006

M. G. Aurigemma, *Un ritratto berniniano*, in 'Arte documento', 22, 2006, pp. 188-191.

A. C. Cadderi, *Il beato Gregorio da Verucchio: Gregorio Celli, agostiniano l'eremita di Fontecolombo*, P. G. Pazzini, Villa Verucchio 2006.

J. Curzietti, *Antonio Raggi e il cantiere decorativo di Santa Maria dei Miracoli: nuovi documenti e un'analisi della ultima fase produttiva dello scultore ticinese*, in 'Storia dell'arte', 2006, 13-14, pp. 205-238.

A. Ellis, *Oil paintings in public ownership in Cambridgeshire: The Fitzwilliam Museum*, The Public Catalogue Foundation, London 2006.

M. Epifani, *"Bella e ferace d'ingegni (se non tanto di coltura) Partenope". Il disegno napoletano attraverso collezioni le italiane ed europee tra Seicento e Settecento*, Tesi di dottorato, Tutor: prof.ssa Rosanna De Gennaro, Coordinatore: prof. Carlo Gasparri, Università degli studi di Napoli "Federico II", Anno Accademico 2006-7.

M. Evans, *The afterlife of Saint Jerome: Giovanni Bilivert's portrait of Neri Corsini*, in J. F. Hamburger, A. S. Korteweg, *Tributes in honor of James H. Marrow: studies in painting and manuscript illumination of the late Middle Ages and Northern Renaissance*, Miller, London, 2006, pp. 189-196.

C. Garofalo, *Le rayonnement de Florence sous les derniers Médicis. Dessins des XVIIe et XVIIIe siècles*, Gourcuff Gradenigo, Montreuil 2006.

C. Hattori, C. Monbei Goguel, *L'artiste collectionneur de dessin*, 5 Continents, Milano 2006.

B. Jatta, *I cardinali bibliotecari di Santa Romana Chiesa: la quadreria nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 2006.

N. Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, Unicorn Press, London 2006.

F. Marini, *L'attività versatile di un artista comprimario operante nella seconda metà del Seicento : Giovanni Maria Morandi (1622-1717) servo particolare, pittore, Principe dell'Accademia e cavaliere al servizio dei potenti: documenti e opere*, tesi di Dottorato presso l'Università degli studi di Firenze, coordinatrice: Doria Liscia; tutor: Mara Visonà, A. A. 2006-2007.

R. Morselli, *Un labirinto di quadri. Storie di dipinti scomparsi e ritrovati, di autori senza opere e di opere senza autori*, in S. Lapenta, *Le collezioni Gonzaga: la quadreria nell'elenco dei beni del 1626-1627*, Silvana, Milano 2006, pp. 19-170.

C. Nelly, *Nancy, musée des beaux arts: peintures italiennes et espagnoles*, 2006.

A. Pampalone, *In lode di San Filippo Neri e di San Giuseppe di Terrasanta: incisioni di Pier Leone Ghezzi*, in 'Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon', 2006, pp. 229-256.

A. Petrocelli, *Carlo Maratti e il cardinale venosino Giovanni Battista De Luca: le commissioni per la cattedrale di Venosa*, in 'Bollettino storico della Basilicata', 2006, 22, pp. 69-92.

S. Puteo, *Le Domus di S. Maria dell'Anima a Roma: un primo censimento delle fonti archivistiche*, in 'Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken', 2006, pp. 590-596.

A. Sonnino Scarpa, *Sebastiano Ricci: catalogue raisonné*, Alfieri, Milano 2006.

B. Tavolari, *Il ritrovato altare del Crocifisso del Duomo di Siena*, in 'Accademia dei Rozzi', 25, 2006.

M. E. Tittoni, F. Petrucci, *La Porpora Romana: ritrattistica cardinalizia a Roma dal Rinascimento al Novecento*, Gangemi, Roma 2006.

A. Turchini, *La legazione di Romagna e i suoi archivi: secoli XVI-XVIII*, Il ponte vecchio, Cesena 2006.

2007

A. Anselmi, *Il VII marchese del Carpio da Roma a Napoli*, in 'Paragone', 2007, pp. 80-109.

S. Bellesi, *Cesare Dandini. Addenda al catalogo*, Polistampa, Firenze 2007.

C. Bellugi, *La testa di santa Caterina*, Tipografia senese, Siena 2007.

C. Benocci, *Villa Carpegna nell'inventario del 1714: nostalgie, delizie e produzione del cardinale Gaspare Carpegna*, in 'Studi romani', 2007, 3/4, pp. 430-452.

S. Blasio, *Marche e Toscana: terre di grandi maestri fra Quattrocento e Seicento*, Pacini, Pisa 2007.

L. Bortolotti (a cura di), *Giovanni Maria Morandi. Ritratto di Federico Zuccari*, in K. Hermann Fiore, *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra, Electa, Milano 2007, p. 360.

V. Casale, F. Petrucci, *Il museo del barocco romano: la collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, De Luca, Roma 2007.

M. R. De Gramatica, E. Mecacci, C. Zarrilli, *Archivi carriere, committenze, contributi per la storia del patriziato senese in età moderna*, Accademia senese degli Intronati, Siena 2007.

A. Forlani Tempesti, *Due cataloghi, due metodi*, in 'Paragone', 691-693, 2007, 75-76, pp. 3-26.

E. Fumagalli, *Prime indagini sui rapporti economici tra pittori e corte medicea nel Seicento*, in R. Morselli (a cura di), *Vivere d'arte: carriere e finanze nell'Italia moderna*, Carocci, Roma 2007, pp. 135-166.

M. Fumaroli, *De Rome à Paris: peinture et pouvoirs aux XVII et XVIII siècles*, Faton, Dijon 2007.

- C. Giometti, *Uno studio e i suoi scultori: gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa University Press, Pisa 2007.
- C. Granati, *L'inventario in morte di un artista "organico" del secondo Seicento romano: Giovanni Maria Morandi*, tesi di laurea in storia dell'arte moderna, Facoltà di lettere e filosofia, Corso di laurea in storia dell'arte, Relatore: T. Montanari; Correlatore: Giovanni Battista Fidanza, A.A. 2007-2008.
- M. Gregori, M. Matteis, *Un'altra bellezza. Francesco Furini*, Mandragora, Firenze 2007.
- T. Montanari, *Il primo "Alessandro VII" dipinto dal Baciccio*, in 'Prospettiva', 2007, pp. 60-66.
- A. Negro, *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Campisano, Roma 2007.
- A. Pampalone, *Gli angeli, San Filippo e S. Maria in Vallicella*, in 'Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon', 2007, pp. 245-268.
- F. Petrucci, M. E. Tittoni, *Il Principe Romano. Ritratti dell'aristocrazia pontificia nell'età barocca*, Gangemi, Roma 2007.

2008

- P. Agnorelli, *Il San Crescenzo: la "grande macchina" di Luigi Mussini*, in *Le pitture del Duomo di Siena*, a cura di M. Lorenzoni, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008.
- N. Barbolani di Montauto, *Lodovico Cigoli: i committenti figlinesi, l'amicizia col Pagani e il "colorire naturale e vero"*, in *Figline, il Cigoli e i suoi amici: colorire naturale e vero*, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo Pretorio, Chiesa dell'antico Spedale Serristori, 18 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009), Ed. Polistampa, Firenze 2008, pp. 19-38.
- U. Bongaerts, *Italiani a Weimar: disegni italiani dal XVI al XIX secolo dalle collezioni della Klassik Stiftung Weimar*, Casa di Goethe, Roma 2008.
- G. Calvi, R. Spinelli, *Le donne Medici nel sistema europeo delle corti: XVI-XVIII secolo: atti del convegno internazionale, Firenze-San Domenico di Fiesole, 6-8 ottobre 2005*, Polistampa, Milano 2008.
- M. L. Chappell, *Il Cigoli e Figline: da apprendista a maestro*, in *Figline, il Cigoli e i suoi amici: colorire naturale e vero*, catalogo della mostra (Figline Valdarno, Palazzo Pretorio, Chiesa dell'antico Spedale Serristori, 18 ottobre 2008 - 18 gennaio 2009), Ed. Polistampa, Firenze 2008, pp. 39-54.
- A. G. De Marchi, *Il Palazzo Doria Pamphili al Corso e le sue collezioni*, Centro Di, Firenze 2008.
- E. Debenedetti, *Quadreria e decorazione in Palazzo Sforza Cesarini*, in L. Calabrese, *Palazzo Sforza Cesarini*, De Luca Editori d'Arte, Roma, 2008, pp. 69-98.
- A. Donati, *Artisti a Roma. Ritratti e autoritratti di pittori, scultori ed architetti dal Rinascimento al '700*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2008.
- M. C. Dorati Da Empoli, *Pier Leone Ghezzi: un protagonista del Settecento romano*, Gangemi, Roma 2008.
- F. Federici, *Per Carlo Maratti ritratista: un riesame del Ritratto di Alderano Cybo*, in T. Montanari, *L'amore e la rabbia: dialogo con Luigi Spezzaferro*, Carocci, Roma, 2008, pp. 77-87.

- L. Galli, *L'Estasi di san Francesco di Sales di Raffaello Vanni sull'altare Chigi*, in M. Lorenzoni, *Le pitture del Duomo di Siena*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008, pp. 22-4.
- C. Giometti, *Carlo Maratti intorno al 1670: novità e precisazioni*, in T. Montanari, *L'amore e la rabbia: dialogo con Luigi Spezzaferro*, Carocci, Roma, 2008, pp. 65-76.
- J. von Henneberg, *Giulio Rospigliosi and Nicolas Poussin: the Louvre's Saint Francesca Romana*, in 'Storia dell'arte', 121, 2008, pp. 73-92.
- M. Lorenzoni (a cura di), *Le pitture del Duomo di Siena*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2008.
- A. Menniti Ippolito, *Il tramonto della Curia nepotista: papi, nipoti e burocrati tra XVI e XVII secolo*, Viella, Roma 2008.
- J. M. Merz, *Pietro da Cortona and Roman Baroque architecture*, Yale University press, New Haven, London 2008
- M. Migliorini, *Il viaggio dei pittori nel Sei e Settecento e lo studio dei grandi maestri*, in *Souvenir d'Italie: il viaggio in Italia nelle memorie scritte e figurative tra il XVI secolo e l'età contemporanea*, De Ferrari, Genova 2008, pp. 69-93.
- L. Mochi Onori, Vodret R., *Galleria Nazionale d'arte antica: Palazzo Barberini, i dipinti. Catalogo sistematico*, l'Erma di Bretschneider, Roma 2008.
- G. Parsons, *The cult of saint Catherine of Siena: a study in civil religion*, Ashgate, Aldershot 2008.
- F. Petrucci, *Dalle collezioni romane: dipinti e arredi in dimore nobiliari e raccolte private XVI- XVIII secolo*, De Luca, Roma 2008.
- F. Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. il Seicento*, Budai, Roma 2008.
- F. Petrucci, *Ritratto barocco. Ritratti del '600 e '700 nelle raccolte private*, De Luca, Roma 2008.
- S. Pierguidi, *"Li soggetti furono sopra la pittura": Luca Giordano, Carlo Maratti e il Trionfo della pittura napoletana di Paolo de Matteis per il marchese del Carpio*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, 2008, pp. 93-99.

2009

- A. M. Ambrosini Massari (a cura di), *Pasqualino Rossi, 1641-1722: grazie e affetti di un artista del Seicento*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2009.
- A. Bacchi, *I marmi vivi: Bernini e la nascita del ritratto barocco*, Giunti, Firenze 2009.
- F. Baldassari, *La pittura del Seicento a Firenze: indice degli artisti e delle loro opere*, Robilant + Voena, Milano 2009.
- S. Bellesi, *Catalogo dei pittori fiorentini del '600 e '700*, Edizioni Polistampa, Firenze 2009.
- C. Benocci, *A maggior gloria di Dio: le collezioni artistiche del cardinale Gaspare di Carpegna nel palazzo romano*, in M. Bevilacqua, *Palazzo Baldinotti Carpegna: sede di commissioni parlamentari del Senato della Repubblica*, Gangemi, Roma, 2009, pp. 93-113.
- G. Cantelli, *Repertorio della pittura fiorentina del Seicento. Aggiornamento*, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera 2009.
- M. Fileti Mazza, *Storia di una collezione: dai libri di disegni e stampe di Leopoldo de' Medici all'età moderna*, Olschki, Firenze 2009.

- L. M. De Frutos Sastre, *El Templo de la Fama: alegoría del Marqués del Carpio*, Fundación Arte Hispánico, Madrid 2009.
- M. B. Guerrieri Borsoi, *La collezione di Benedetto Luti*, in E. Debenedetti, *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, Roma 2009, pp. 65-118.
- S. Haag, *Ferdinand Karl: ein Sonnenkönig in Tirol*, Vienna 2009.
- H. Hudson, *Giovanni Battista Gaulli: remaking the image of a cardinal saint in seventeenth-century Rome*, in 'Master drawings', 2009, 1, pp. 70-78.
- S. Maffei, *Un giano bifronte: Raffaello e Apelle in Giovan Pietro Bellori. Osservazioni intorno all'operetta "Dell'ingegno eccellenza e grazia di Raffaele comparato ad Apelle"*, in 'Hvmanistica', 2009 (2010), 2, pp. 131-145.
- A. Mazza, *Leio Orsi e l'expertise collegiale di padre Sebastiano Resta*, in Federico Zeri, *dietro l'immagine. Opere d'arte e fotografia*, catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 10 ottobre 2009-10 gennaio 2010) a cura di A. Ottani Cavina, Torino, 2009, pp. 65-69.
- I. Miarelli Mariani, M. Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2009.
- D. Gallavotti Cavallero, *Le sculture di Gian Lorenzo Bernini e della sua scuola*, in I. Miarelli Mariani, M. Richiello (a cura di), *Santa Maria del Popolo. Storia e restauri*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 2009, II, pp. 601-18.
- F. Leone, *Melchiorre Missirini segretario e biografo di Canova*, in S. Androsoy, F. Mazzocca e A. Paolucci (a cura di), *Canova: l'ideale classico tra scultura e pittura*, catalogo della mostra (Forlì, gennaio-giugno 2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2009, pp. 119-133.
- F. Petrucci, *Baciccio. Giovan Battista Gaulli, 1639 - 1709*, Bozzi, Roma 2009.
- G. Venditti, *Archivio Della Valle del Bufalo*, Archivio segreto Vaticano, Città del Vaticano 2009.

2010

- M. Bellabarba, J. P. Niederkorn, *Le corti come luogo di comunicazione: gli Asburgo e l'Italia, secoli XVI-XIX*, Il Mulino, Bologna 2010.
- S. Benassai, *Onorio Marinari (1627-1716): pittore nella Firenze degli ultimi Medici*, Mandragora, Firenze 2010.
- M. V. Brugnoli, *Dal privato al pubblico: note sul collezionismo d'arte e di antichità dall'antico al secolo XVIII*, Campisano Editore, Roma 2010.
- G. Cantelli, *Francesco Furini e i furiniani*, GL arte collezionismo, Firenze 2010.
- S. Colucci, *Domenico di Niccolò dei "cori" - Madonna e san Giovanni Evangelista dolenti (1414-1415)*, in *Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento*, a cura di M. SEIDEL, Motta Editore, Milano 2010.
- F. Conte, *Salvator Rosa negli scritti encomiastici degli accademici Percossi*, in E. Fumagalli, A. Nova, M. Rossi, *Firenze milleseicentoquaranta: arti, lettere, musica, scienza*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 173-196.

- G. De Luca, *Vicende di un dipinto di Giovanni Maria Morandi per il Duomo di Siena*, in 'Prospettiva', 138, 2010, pp. 58-67.
- E. Fumagalli, *Dipingere ritratti nella Firenze del Seicento*, in 'Ricerche di storia dell'arte', 101 (2010), pp. 21-32.
- C. Giometti, *Domenico Guidi (1625-1701): uno scultore barocco di fama europea*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2010.
- K. Keller, A. Catalano, *Die Diarien und Tagzettel des Kardinals Ernst Adalbert von Harrach (1598-1667)*, Böhlau Verlag, Wien 2010.
- D. Matteucci, *La Madonna del Rosario di Santa Sabina a Roma: la committenza, la storia, l'iconografia*, in C. Prete, *Sassoferrato "pictor virginum": nuovi studi e documenti per Giovan Battista Salvi*, Il Lavoro Editoriale, Ancona, 2010, pp. 82-87.
- P. Pacini, *Il dono di Vittoria della Rovere a Santa Maria Maddalena de' Pazzi*, in 'Medicea', 2010, pp. 72-87.
- G. Pagliarulo, R. Contini, *Agostino Melissi. La Pietà per Leopoldo de' Medici (1647)*, Galerie G. Sarti, Paris, 2010.
- F. Petrucci, *Pittura di ritratto a Roma. il Settecento*, Budai, Roma 2010.
- S. Pierguidi, *"Non le fan torto due dell'eccellentissimo Carlo Maratti che le sono vicini": Mattia Preti, e gli altri "eccellenti artefici", nel Duomo di Siena*, in 'Buletino senese di storia patria', 2010, pp. 356-368.
- H. J. Raupp, *Historien und Allegorien*, 2010.
- E. Schleier, *Giovanni Maria Morandi: The rest on the flight to the Egypt*, in 'Colnaghi: Old master painting 2010', pp. 60-65.
- F. Solinas, *Flora Romana. Fiori e cultura nell'arte di Mario de' Fiori*, De Luca Editori d'Arte, Roma 2010.
- F. Sottili, *Una cappella privata neoclassica e un tondo di Giovanni Bilivert nei pressi di Firenze*, in 'Arte cristiana', 2010, 858, p. 195-202.
- S. Tipton, *Correggio unter verschluss, Alessandro Segni besucht Wien im Winter 1666/67 und besichtigt die kaiserlichen Sammlungen*, in *Rondo. hrsg. von Wolfgang Augustyn und Iris Lauterbach*, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 2010, pp. 145-156;
- A. Zezza, *Appunti su Guido Reni e i napoletani*, in Id., *Napoli e L'Emilia. Studi sulle relazioni artistiche (atti delle giornate di studio, Santa Maria Capua Vetere, 28-29 maggio 2009)*, Luciano Editore, Napoli 2010 pp. 87-104.

2011

- G. Benedicenti, *Il fin la meraviglia: splendori della pittura nell'età barocca*, Pescara, Fondazione R. Paparella Treccia e M. Devlet, Edizioni Urania, 2011.
- P. Betti, *Ritratti di due vescovi lucchesi: il cardinale Girolamo Buonvisi di Giovanni Maria Morandi e Giuseppe de Nobili di Francesco Cecchi*, in 'Rivista di archeologia, storia, costume', 39 (2011), pp. 25-42.
- A. Cesareo, *"E dipinse poi un cardinale oltremontano..." : su un Ritratto di Leopoldo von Kollonitz di Giovanni Maria Morandi*, in 'Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon', 11 (2011), pp. 261-265.
- F. Petrucci, *Repliche nella produzione giovanile del Maratti*, in 'Storia dell'arte', 129 (2011), pp. 111-133.
- D. Pietropaolo, M. A. Parker, *The baroque libretto: Italian Operas and Oratorios in the Thomas Fisher Library at the University of Toronto*, University of Toronto Press, Toronto 2011

M. R. Pizzoni, *“Il cuore va al gusto del Correggio”: episodi della fortuna dell’Allegri nelle raccolte di padre Sebastiano Resta*, in ‘Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi’, XI-XII, 2010-2011 (2015), pp. 69-91.

P. Roccasecca, *Il ruolo della teoria diueriana nella formazione degli artisti nell’Accademia del Disegno di Roma*, in S. Ebert-Schifferer, K. Herrmann-Fiore, M. von Bernstorff, *Dürer, l’Italia e l’Europa*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2011, pp. 88-97.

D. Savelli, *Granduchi e granduchesse di Toscana e devozione lauretana*, in ‘Città di vita’, 2011. 2/3, pp. 187-190.

J. Unglaub, *Poussin and Rospigliosi: novità, copies, and modes*, in ‘Novità’, 2011, pp. 447-470.

2012

S. Bellesi (a cura di), *Bellezza e religiosità in Ludovico Cardi detto Il Cigoli*, catalogo della mostra (Museo Archeologico e d’Arte della Maremma, Grosseto, 12 maggio - 16 settembre 2012), Edizioni Effigi, Arcidosso 2012.

G. De Luca, *Novità sul “gentil uomo famoso pittore” Giovanni Maria Morandi*, ‘Prospettiva. Rivista di storia dell’arte antica e moderna’, n. 147/148, 2012 (2014), pp. 180-191.

D. Frascarelli, *Paolo Falconieri (1634-1704) intenditore, collezionista e intermediario*, tesi di Dottorato presso l’Università di Roma “Sapienza”, A. A. 2012-3, Tutor: Prof.ssa Maria Giulia Aurigemma.

L. Mocci, *Giovanni Maria Morandi*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2012, *ad vocem*.

R. Morselli, *Artisti al lavoro: commissioni di corte e declinazioni di ruoli tra convenzione e eccentricità nell’Italia di antico regime*, in M. Fantoni, *The court in Europe*, Bulzoni, Roma 2012, pp. 469-487.

2013

G. N. Cavana, L. Tosin (a cura di), *Lettere di Angelico Aprosio (1665-75)*, University press, Firenze 2013.

F. Federici, *Pietro Nelli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma 2013.

M. Gianfranceschi, *Allegorie e Vanitas nei libretti per il teatro del cardinale Giulio Rospigliosi: precisazioni e novità sui rapporti con Nicolas Poussin e Gianlorenzo Bernini*, in M. Gallo, *Principi di Santa Romana Chiesa: i cardinali e l’arte*, Gangemi, Roma 2013, pp. 53-66.

L. Loricchio, *Carlo Maratti e la chiesa di Santa Maria dell’Anima: il restauro della pala di Giulio Romano e la “Nascita della Vergine” per la sacrestia*, in ‘Rivista d’arte’, 3 (2013), pp. 241-56.

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Seventeenth-century Italian drawings in Prague: Pietro Testa, Valentin Leffèvre, Giovanni Maria Morandi, Giuseppe Passeri*, in ‘Umění’, 61 (2013), pp. 163-171.

G. Russo, *Antoniazzi Romano*, Tesi di Dottorato presso l’Università degli studi di Napoli “Federico II”, tutor: prof. Francesco Caglioti, A. A. 2013-2014.

2014

B. Agosti, *Una notizia del padre Resta sulla “Presentazione di Maria al Tempio” di Baldassarre Peruzzi*, in ‘Bollettino d’arte’, 21 (2014), pp. 39-44.

A. Spiriti, *Innocenzo XI fra arte, letteratura e scienza, un papato poliedrico*, in Id., R. Bösel, A. Menniti Ippolito, *Innocenzo XI: papa, politico, committente*, Viella, Roma 2014, pp. 247-249.

A. Spiriti, *Innocenzo XI amico delle Arti*, in Id., R. Bösel, A. Menniti Ippolito, *Innocenzo XI: papa, politico, committente*, Viella, Roma 2014, pp. 251-264.

S. Costa, *Livio Odescalchi (1658-1713): un appassionato d'arte alla corte pontificia*, in A. Spiriti, R. Bösel, A. Menniti Ippolito, *Innocenzo XI: papa, politico, committente*, Viella, Roma 2014, pp. 411-429.

K. Seidel, *Girolamo Portos Bericht von seiner Reise nach Süddeutschland und Österreich. Edition der Handschriften von 1709, 1710 und 1715 mit sprachhistorischem Kommentar*, Erscheinungsjahr, Seiten 2014.

L. Salviucci Insolera, *L'obbedienza dell'artista gesuita Andrea Pozzo a papa Innocenzo XI: alcune riflessioni sul ruolo di un artista cristiano del Seicento*, in A. Spiriti, R. Bösel, A. Menniti Ippolito, *Innocenzo XI: papa, politico, committente*, Viella, Roma 2014, pp. 331-342.

S. Ventra, *San Luca dipinge la Vergine di Antiveduto Grammatica: una copia a presidio d'integrità per l'immagine simbolo dell'Accademia di San Luca*, in A. Cipriani, V. Curzi, P. Picardi (a cura di), *Storia dell'arte come impegno civile. scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Campisano, Roma 2014, pp. 191-198.

2015

F. Baldassari, *Carlo Dolci: complete catalogue of the paintings*, Centro Di, Firenze 2015.

S. Bellesi, *La pittura di Carlo Dolci fra tradizione e modernità*, in Id., A. Bisceglia (a cura di), *Carlo Dolci, 1616-1686*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, Galleria Palatina, 30 giugno - 15 novembre 2015), Sillabe, Livorno 2015, pp. 32-55.

P. Coen, *Maratti e la "questione" del mercato dell'arte*, in L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze (a cura di), *Maratti e l'Europa, atti delle giornate di studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (1713-2013). Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013*, Campisano Editore, Roma 2015, pp. 275-88.

N. Gozzano, *Lo specchio della corte, il maestro di casa: gentiluomini al servizio del collezionismo a Roma nel Seicento*, Campisano, Roma 2015.

T. Ketelsen, C. Orth (a cura di), *Giovanni Maria Morandi. Ein Barockkünstler in Rom* (Wallraf-Richartz-Museum, Colonia, 2 aprile – 28 giugno 2015), Graphischen Kabinett des Wallraf-Richartz-Museums & Fondation Corboud, Köln 2015.

D. Pegazzano, *Il cardinale Domenico Maria Corsi e la commissione dei busti ad Alessandro Rondoni*, in A. Bacchi, F. Berti, D. Pegazzano, *Rondoni e Balassi. I ritratti del marchese Giovanni Corsi*, Milano 2015, pp. 12-37.



FIG. I. P. Nelli, *Ritratto di Giovanni Maria Morandi*, Roma, Accademia di San Luca.



FIG. II. P. Nelli, *Ritratto di Giovanni Maria Morandi*, Stoccolma, Nationalmuseum.



FIG. III. G. F. Ramelli (da P. Nelli), *Ritratto di Giovanni Maria Morandi*, Torino, Gabinetto delle Miniature del Palazzo Reale.



FIG. V. G. M. Morandi, *Bacco e Arianna*, Milano, Galleria "Stanza del Borgo".



FIG. VI. A. Melissi, *Pan e Siringa*, Firenze, Collezione Bigongiari.



FIG. VII. G. M. Morandi, *Scena mitologica*, Parigi, Musée du Louvre, Department des arts graphiques.



FIG. VIII. G. M. Morandi, *Venere e Marte*, New York, Cooper Hewitt, Smithsonian design Museum.



FIG. IX. G. Bilivert, *Eco e Narciso*, Milano, Galleria "Stanza del Borgo".



FIG. X. G. M. Morandi, *Studio di teste maschili*, Parigi, Musée du Louvre, Department des arts graphiques.



FIG. XI. G. M. Morandi, *Visitazione di sant'Elisabetta*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe.



FIG. XII. G. M. Morandi, *San Francesco in preghiera*, collezione privata.



FIG. XIII-XIV. Cigoli, *San Francesco in preghiera*, San Pietroburgo, Hermitage Museum; Cigoli, *Estasi di san Francesco*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



FIG. XV-XVI. Cigoli, *Estasi di san Francesco*, Milano, Finarte, 7 maggio 2009, lotto 367; G. Bilivert, *San Zanobi resuscita un fanciullo (part.)*, Londra, National Gallery.



FIG. XVII. G. M. Morandi, *Ecce Homo*, Ravenna, Pinacoteca comunale.



FIG. XVIII. G. M. Morandi, *Maddalena*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.



FIG. XIX-XX. G. M. Morandi, *Ecce Homo*, collezione privata; G. Bilivert, *Morte di Cleopatra*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



FIG. XXI-XXII. G. Bilivert, *Maddalena in penitenza (part.)*, Firenze, chiesa di Santa Margherita de' Cerchi; G. Bilivert, *Giove e Antiope (part.)*, Roma, Bloomsbury auctions, 12 giugno 2008, lotto 13.



FIG. XXIII-XXIV. Cigoli, *Pietà (part.)*, Grosseto, Museo archeologico e d'arte della Maremma; G. Bilivert, *Sant'Agnese (part.)*, Londra, Sotheby's, 6 dicembre 2007, lotto 256.



FIG. XXV-XXVI. G. Bilivert, *San Sebastiano*, Firenze, Ospedale degli Innocenti; G. Bilivert, *Santa Caterina d'Alessandria*, Londra, Christie's, 26 settembre 2003, lotto 290.



FIG. XXVII-XXVIII. Cigoli, *Annunciazione*, Londra, Sotheby's, 31 gennaio 2013, lotto 159; Cigoli, *Sacrificio di Isacco (part.)*, Firenze, Palazzo Pitti.



FIG. XXIX. G. M. Morandi, *Studi per pennacchi con due sante e un santo in preghiera*, collezione privata.



FIG. XXX-XXXI. G. M. Morandi, *Studio per un pennacchio con due figure allegoriche (part.)*, collezione privata;
Anonimo (da G. M. Morandi), *Ritratto di Paolo Sforza*, Roma, collezione Sforza Cesarini.



FIG. XXXII. G. M. Morandi, *Maddalena in adorazione del Crocifisso*, Berlino, collezione privata.



FIG. XXXIII. G. M. Morandi, *Studio per Borea e Orizia*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.



FIG. XXXIV. G. M. Morandi, *Studio per Borea e Orizja*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.



FIG. XXXV. G. M. Morandi, *Studio per Apollo e Giacinto*, Düsseldorf, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.



FIG. 1. G. M. Morandi, *Predica di san Francesco di Sales*, collocazione attuale sconosciuta (già Castelfusano, collezione Chigi).



FIG. 2. G. M. Morandi, *Predica di san Francesco di Sales*, Modena, Banca popolare dell'Emilia.

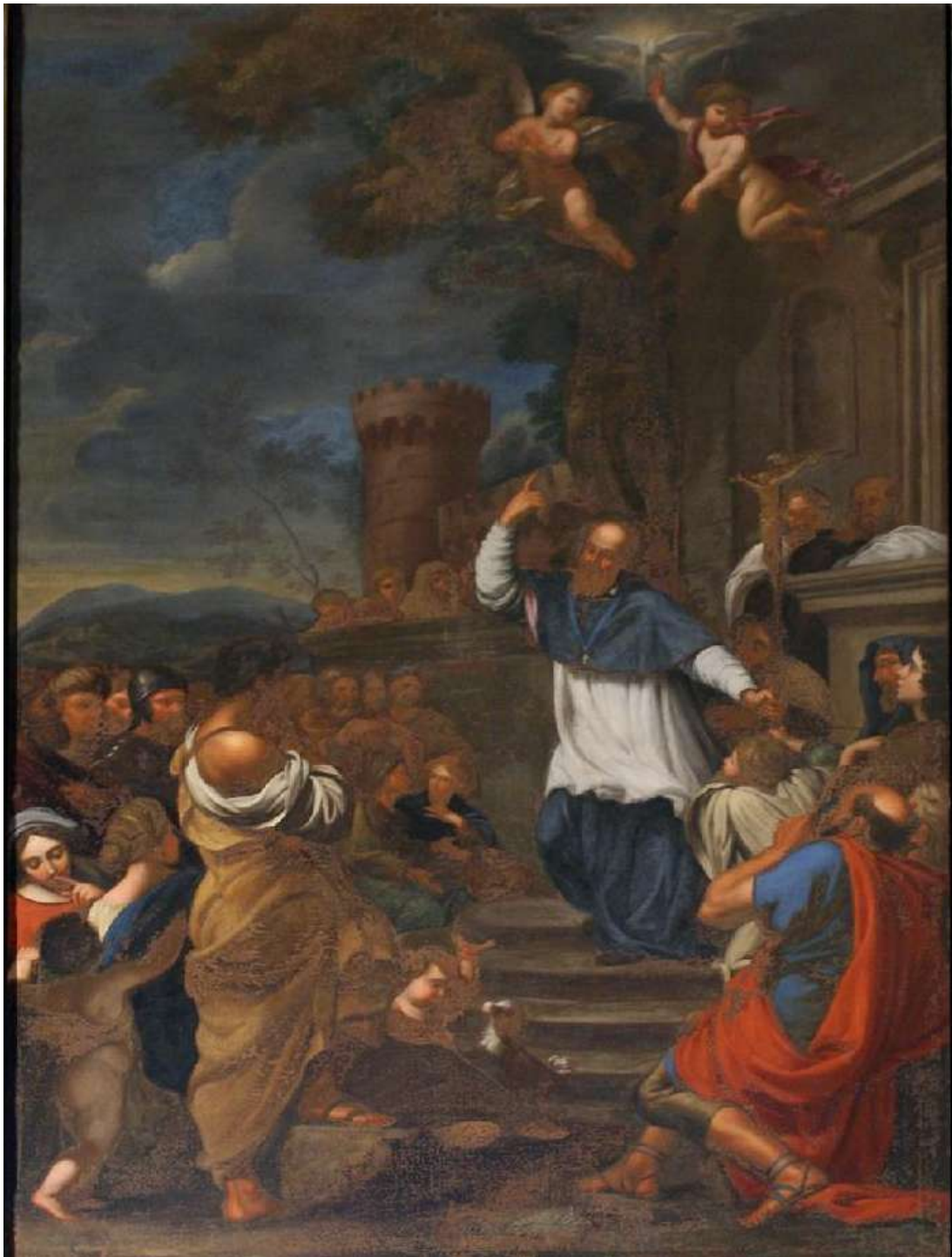


FIG. 3. Bottega di G. M. Morandi, *Predica di san Francesco di Sales*, Siena, chiesa di San Bernardino alle volte.



FIG. 4. G.M. Morandi (copia da), *Predica di san Francesco di Sales*, Berlino, Auctionata, 16 maggio 2015.



FIG. 5-6. A. Carracci, *Estasi di San Francesco (part.)*, Roma, Galleria Borghese; F. Albani, *Battesimo di Cristo (part.)*, Lione, Musée de beaux-arts.

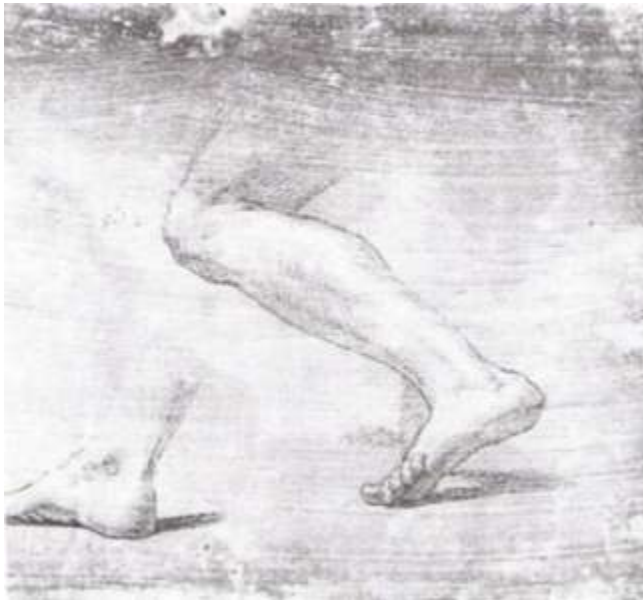


FIG. 7-8. G. M. Morandi, *Studio per una gamba e un piede*, Lipsia Museum der bildenden künste; G. M. Morandi, *Studio di due donne sedute che conversano*, Lipsia Museum der bildenden künste.



FIG. 9. G. Valet (da G. M. Morandi), *San Francesco di Sales*.

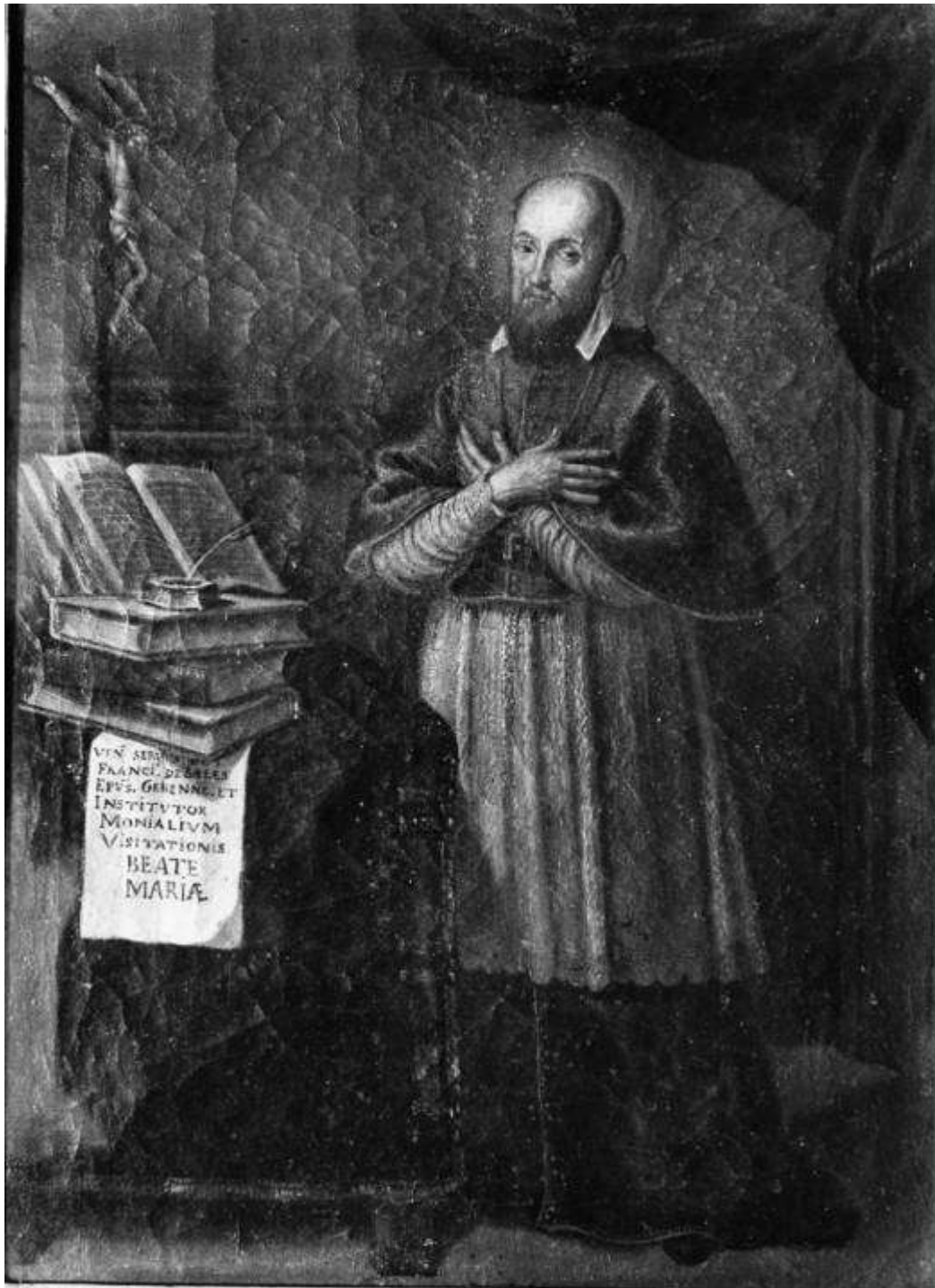


FIG. 10. Bottega di G. M. Morandi, *San Francesco di Sales*.



FIG. 11. F. Aquila (da G. M. Morandi), *San Francesco di Sales*.



FIG. 12. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Albizzi*, Ariccia, Palazzo Chigi.

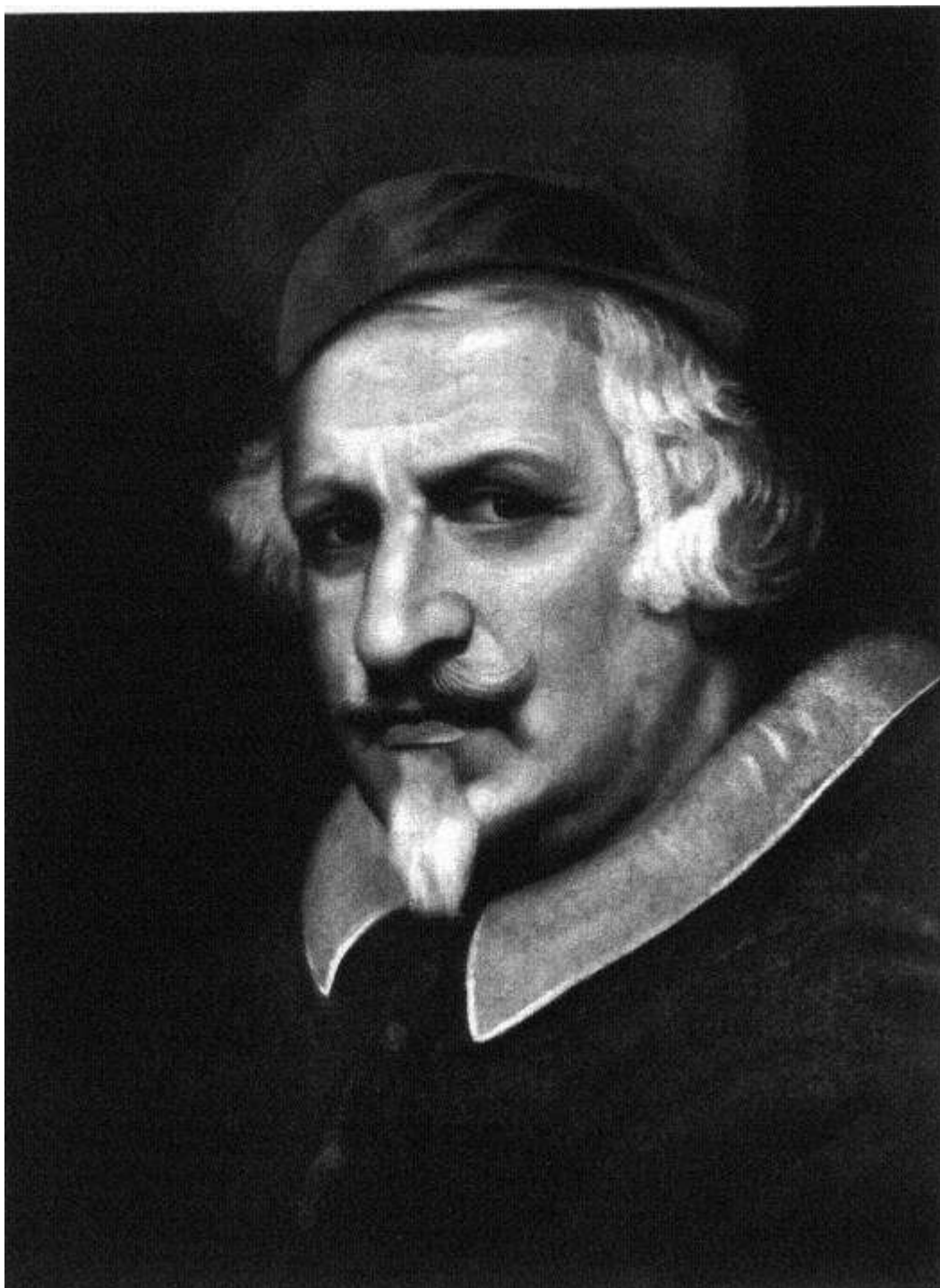


FIG. 13. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Albizzi*, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 14. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Albizzi*, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 15. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Albizi*, Il Ponte casa d'aste, 10 ottobre 2012, lotto 457.



FIG. 16. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Francesco Albizzi*.



FIG. 17. D. Guidi e V. Felici, *Busto del cardinale Francesco Albizzi*, Roma, Santa Maria in Traspontina.



FIG. 18. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di Alessandro VII*, Londra, Sotheby's, 18 maggio 2004, lotto 479.



FIG. 19. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di Alessandro VII*, collezione privata.



FIG. 20. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di Alessandro VII*, Moulineaux (FR), Artimes Enchères, 30 novembre 2014, lotto 351.



FIG. 21. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto di Alessandro VII*.



FIG. 22. F. Spierre (da G. M. Morandi), *Ritratto di Alessandro VII*.



FIG. 23-24. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di Alessandro VII*, Faenza, Pinacoteca civica; G. B. Gaulli, *Ritratto di Alessandro VII*, Baltimora, Walters Art Gallery.



FIG. 25. M. Piccioni (da G. M. Morandi), *Ritratto di Alessandro VII*, collezione privata.

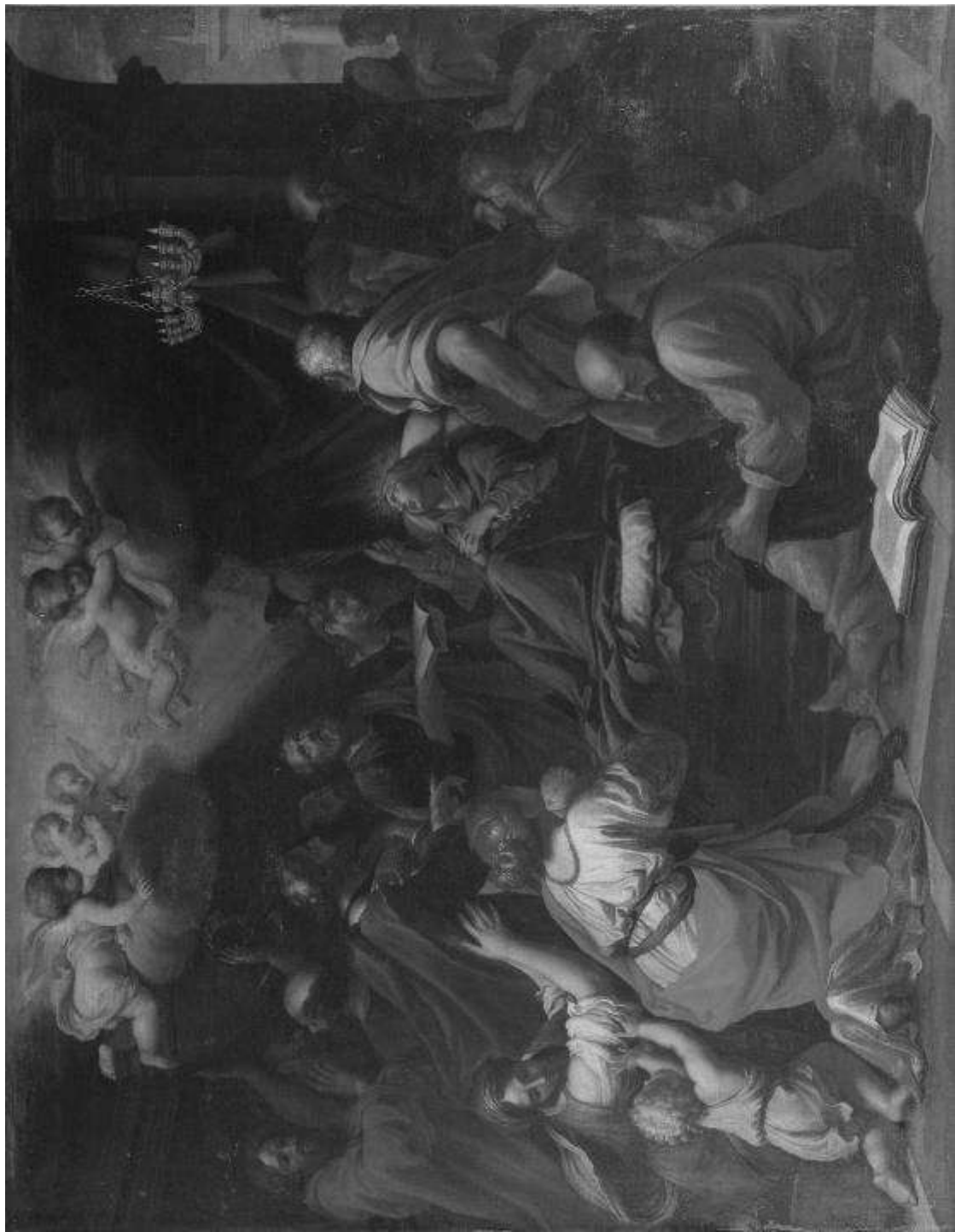


FIG. 26. G. M. Morandi, *Transito della Vergine*, Roma, Santa Maria della Pace.



FIG. 27. G. M. Morandi, *Transito della Vergine*, Roma, Galleria Borghese.

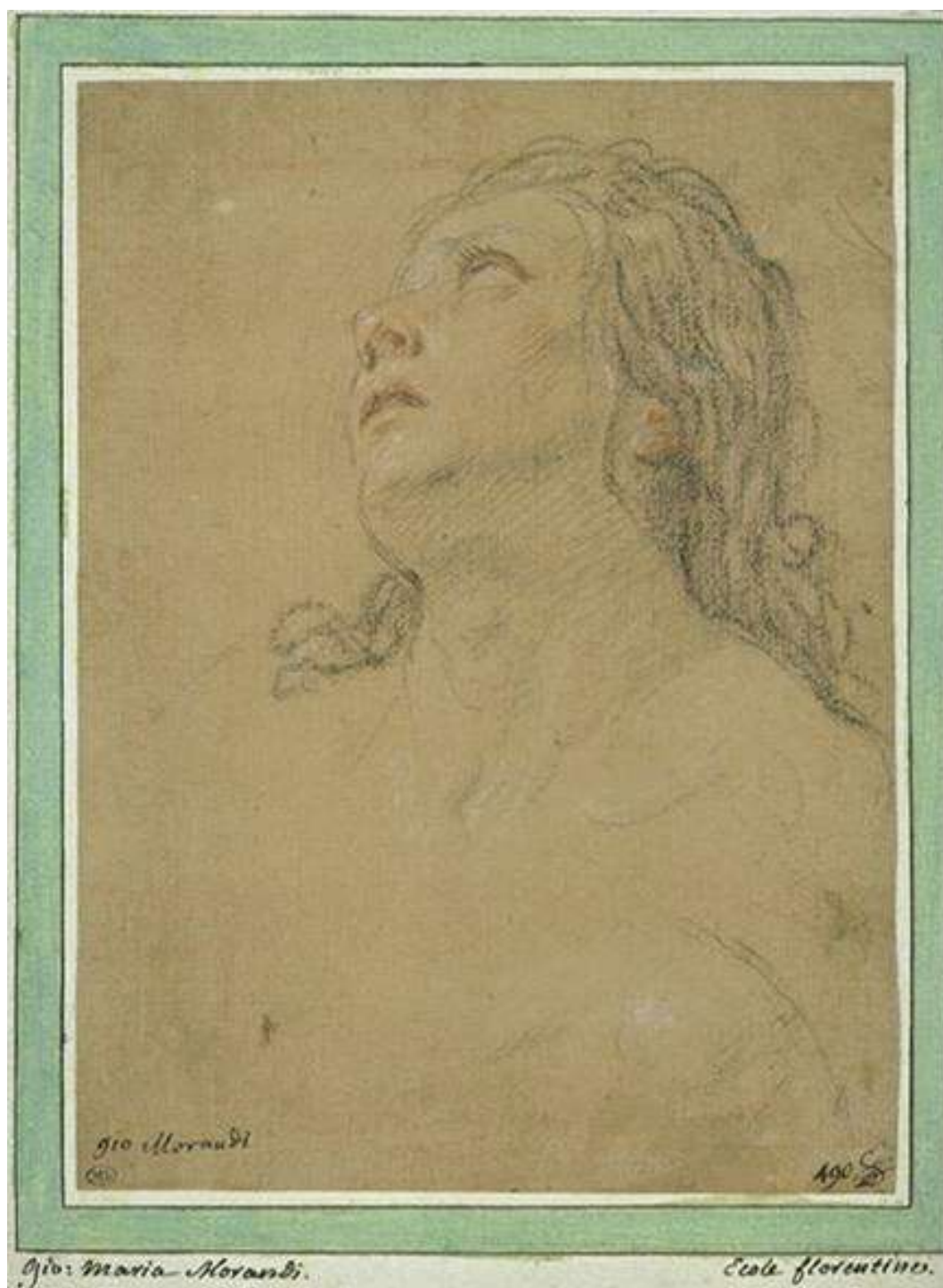


FIG. 28. G. M. Morandi, *Studio per la testa della Vergine*, Parigi, Musée du Louvre.



FIG. 29. G. M. Morandi, *Studio per la testa della Vergine*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe.

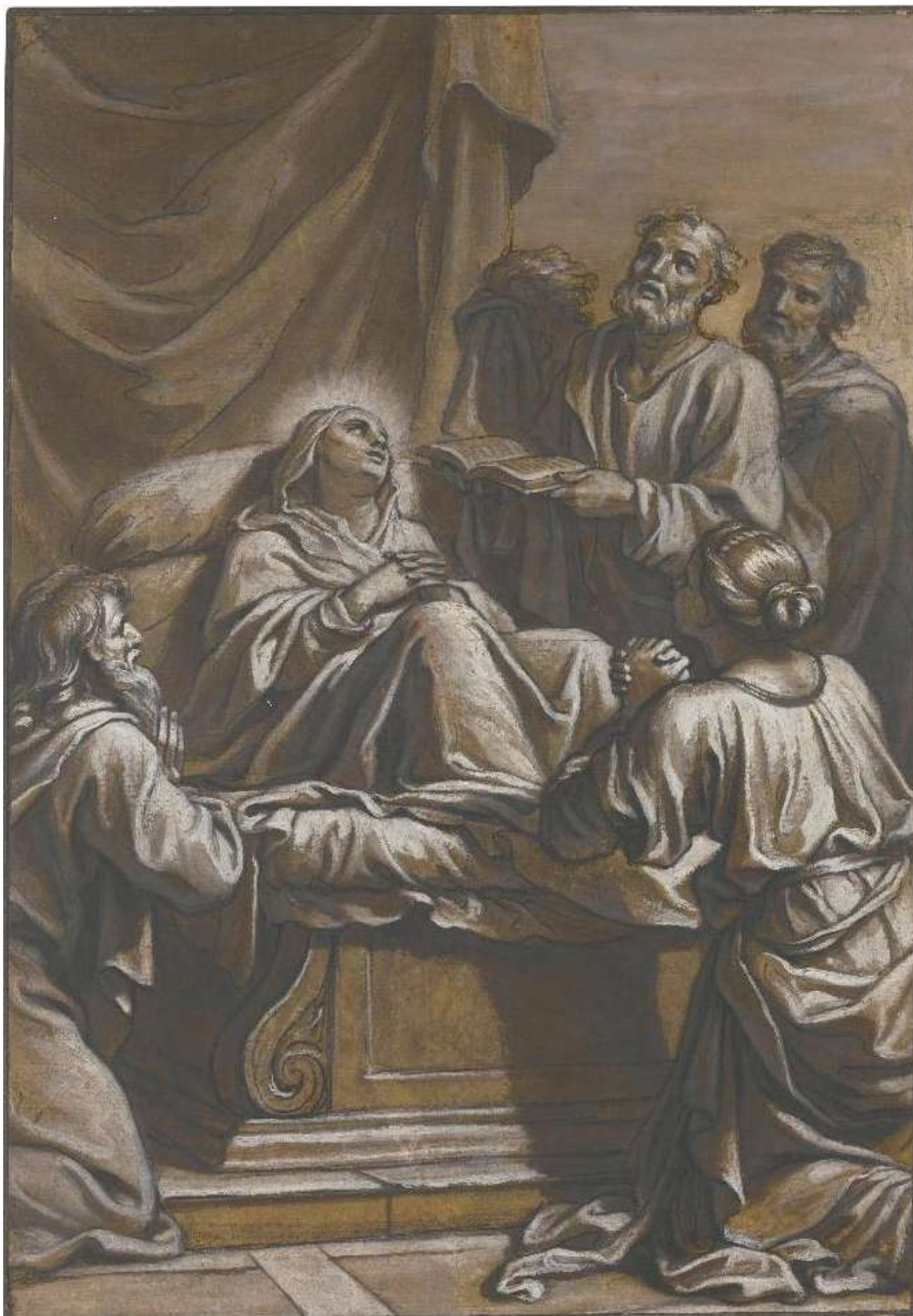


FIG. 30. Anonimo (da G. M. Morandi), *Transito della Vergine*, Londra, Sotheby's 2013, lotto 316, già Londra, Phillips, 8 luglio 1992, lotto 171.



FIG. 31. P. Aquila (da G. M. Morandi), *Transito della Vergine*.



FIG. 32. G. M. Morandi, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, olio su tela, 300x190 cm, Roma, Santa Maria del Popolo.



FIG. 33. G. M. Morandi, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Milano Altomani&Sons.



FIG. 34. Copia da G. M. Morandi, *Visitaçione della Vergine a sant'Elisabetta*, Collepardo (FR), chiesa di san Bartolomeo, sacrestia.



FIG. 35. Copia da G. M. Morandi, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Cremona, chiesa di sant'Ilario.



FIG. 36-37. Copia da G. M. Morandi, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Roma, Minerva auctions;
Guercino, *Studio per la Visitazione*, London, Royal Collections.



FIG. 38-39. F. Boschi, *Erodiade con la testa del Battista*, Chambéry, Musée des beaux-arts; P. da Cortona,
Cesare rimette Cleopatra sul trono, Lione, Musée des beaux-arts.

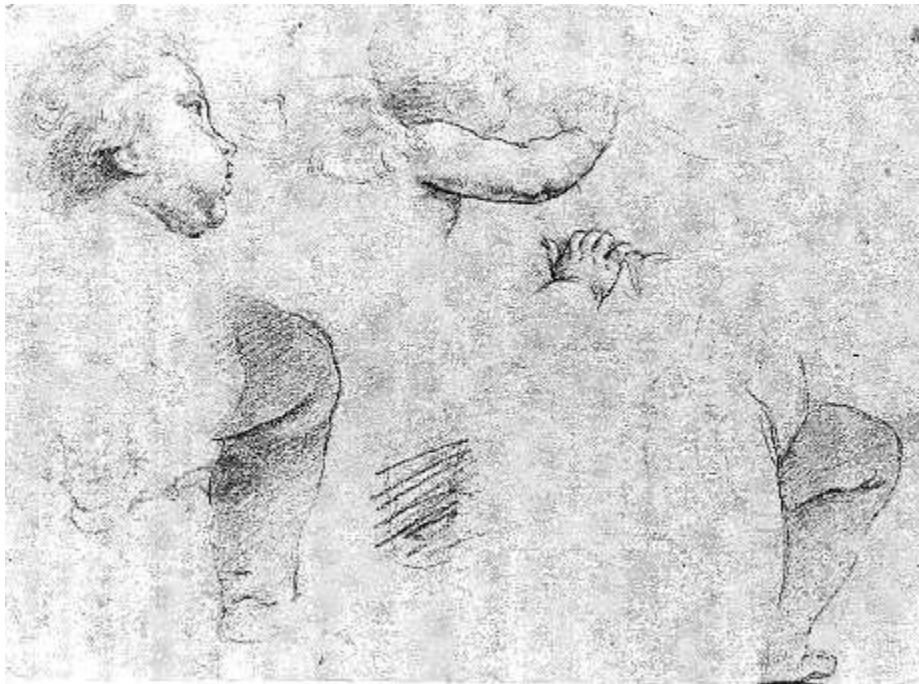


FIG. 40. G. M. Morandi, *Studio di putti*, Lipsia Museum der bildenden künste.



FIG. 41. G. M. Morandi, *Studio di una gamba femminile drappeggiata*, Lipsia Museum der bildenden künste.



FIG. 42. G. M. Morandi, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Reggio Emilia, Musei Civici, Fondo disegni



FIG. 43. Artista di scuola marchigiana, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Morro d'Alba, chiesa della Santissima Annunziata.



FIG. 44-45. G. M. Morandi, *Ritratto di Laura Marsili con Agostino e Flavio Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi;
Anonimo pittore senese, *Ritratto di Laura Marsili*, Castelfusano, palazzo Chigi.



FIG. 46-47. J. Sustermans, *Ritratto di Anna Maria Luisa e Ferdinando De' Medici con la governante*, Firenze, Museo Stibbert; G. M. Morandi, *Ritratto di Agostino Chigi col nipote Fabio*, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 48-49. Anonimo, *Ritratto di Agostino Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi; G. M. Morandi, *Ritratto di Augusto Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 50-51. G. M. Morandi, *Ritratto di Olimpia della Ciaja*, Ariccia, Palazzo Chigi; T. Titi, *Ritratto di Maria Maddalena d'Austria*, Firenze, Galleria degli Uffizi.



FIG. 52. G. M. Morandi, *Ritratto di Angela Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 53. G. M. Morandi, *Ritratto di Sigismondo Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 54. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Giulio Rospigliosi*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte antica.



FIG. 55. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Giulio Rospigliosi*.



FIG. 56-57. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Giulio Rospigliosi*, Montpellier, Musée Fabre; N. Bonnat, *Ritratto di papa Clemente IX*.



FIG. 58-59. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana; N. de Larmessin, *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*.



FIG. 60. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 61. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, Londra, Sotheby's, 20 maggio 2008, lotto 74.



FIG. 62. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, olio su tela, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.



FIG. 63. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi*, Vienna, Dorotheum, 21 ottobre 2014, lotto 20.



FIG. 64. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi*, Firenze, Pandolfini, 21 ottobre 2010.



FIG. 65. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi*, Babuino, 19 ottobre 2015, lotto 98.



FIG. 66. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi*.



FIG. 67. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del Cardinal Cesare Fachinetti*, Genova, asta Wannenens, 5 marzo 2015, lotto 972.



FIG. 68. S. Picart (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Cesare Fachinetti*.

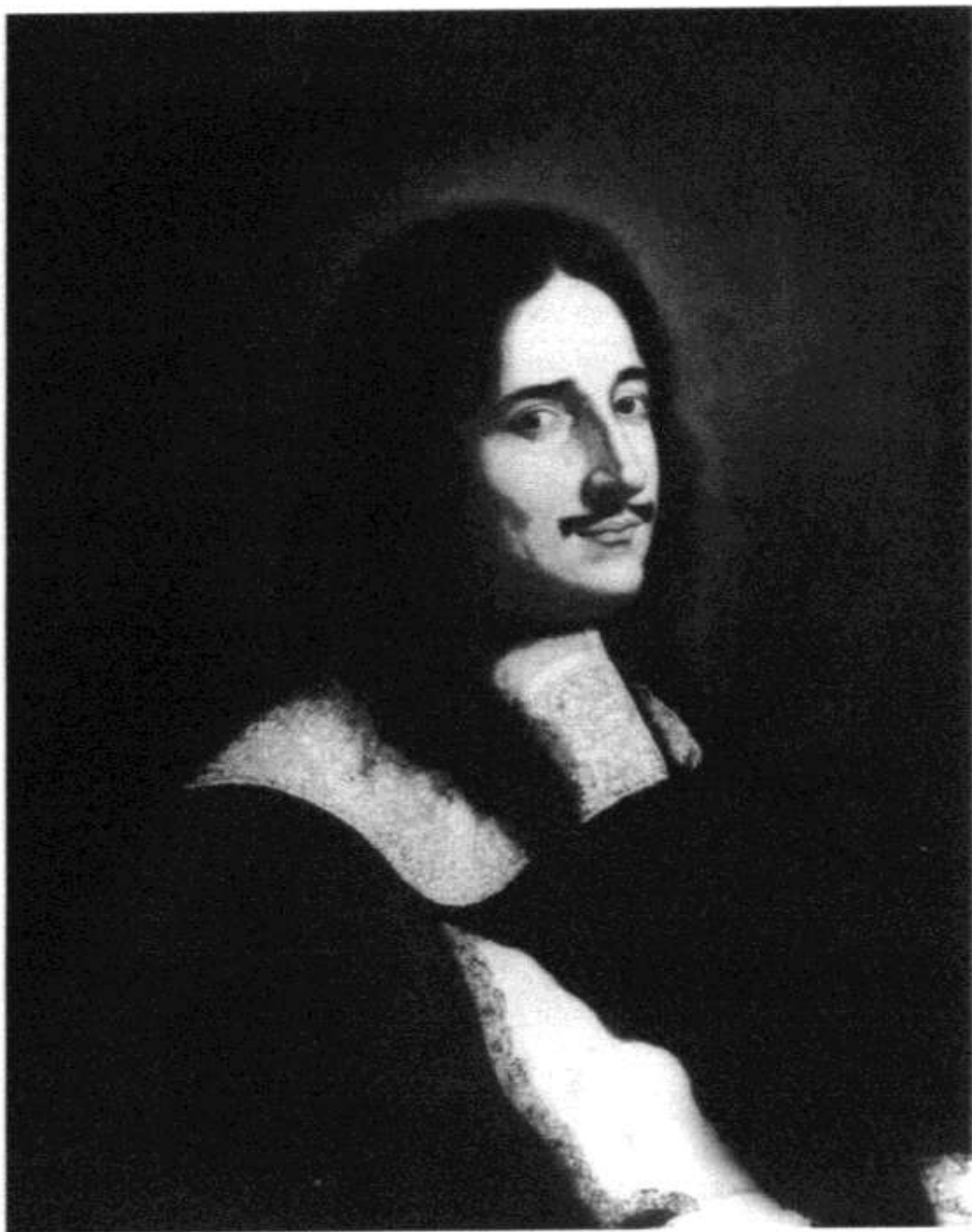


FIG. 69. G. M. Morandi, *Ritratto di Agostino Chigi*, collezione privata.



FIG. 70. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto di Agostino Chigi*.



FIG. 71. G. M. Morandi, *Ritratto della principessa Maria Virginia Borghese*, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 72. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto della principessa Maria Virginia Borghese*.



FIG. 73-74. J. Frosne, *Ritratto di Agostino Chigi*; F. Voet, *Ritratto della principessa Maria Virginia Borghese*, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 75-76. F. Voet, *Ritratto della principessa Maria Virginia Borghese*, San Pietroburgo, Hermitage Museum; J. Frosne, *Ritratto di Mario Chigi*.

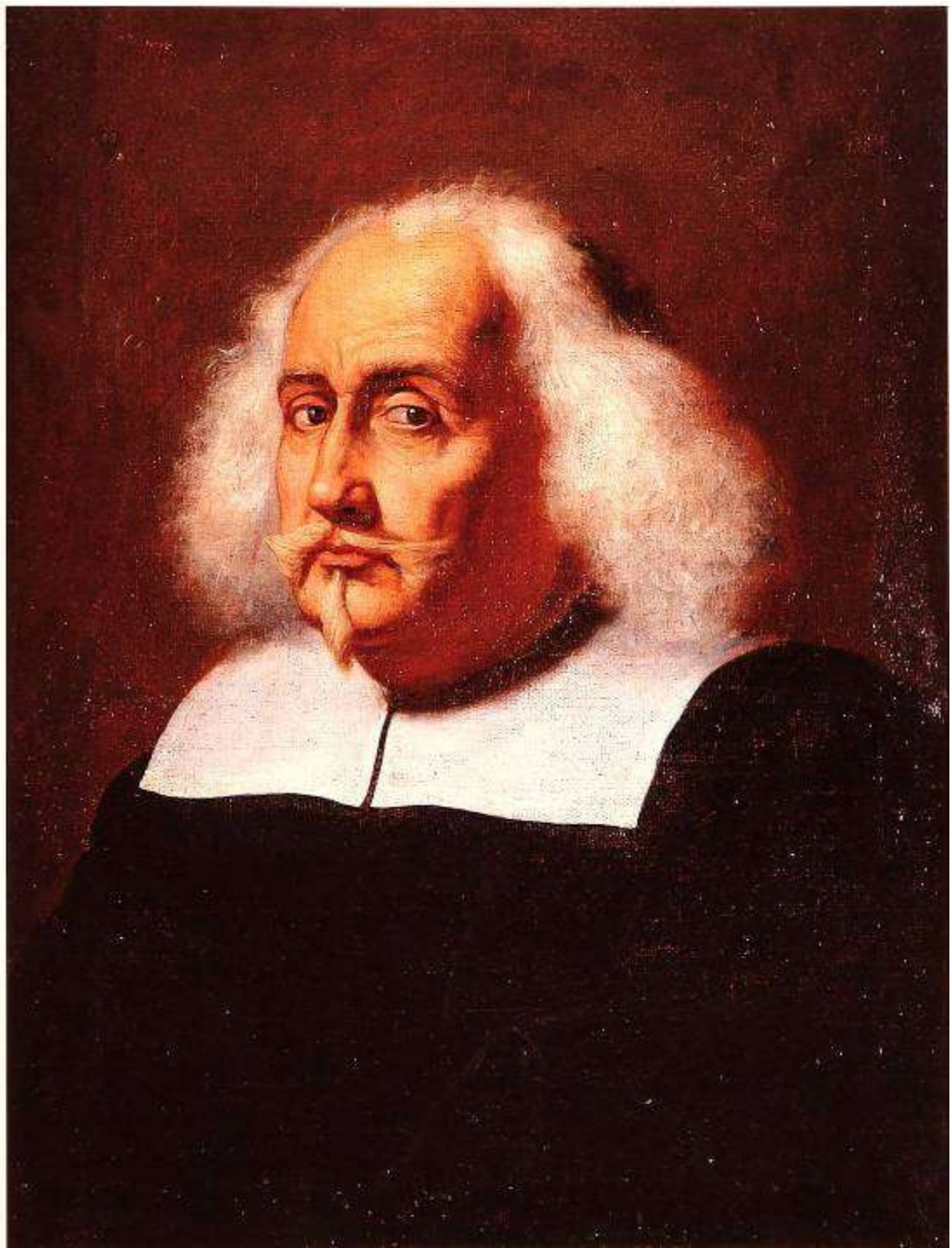


FIG. 77. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.

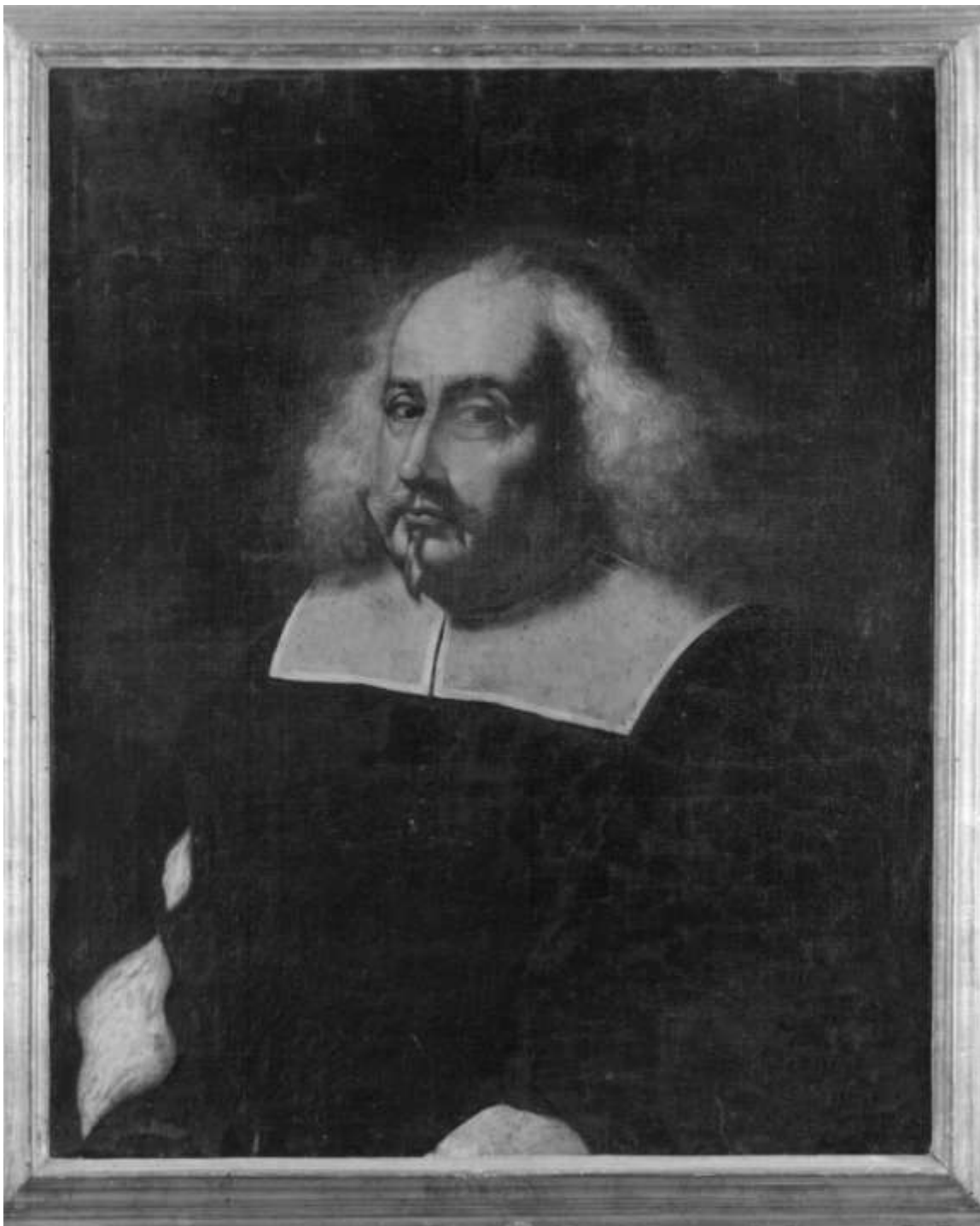


FIG. 78. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Chigi*, collezione privata.

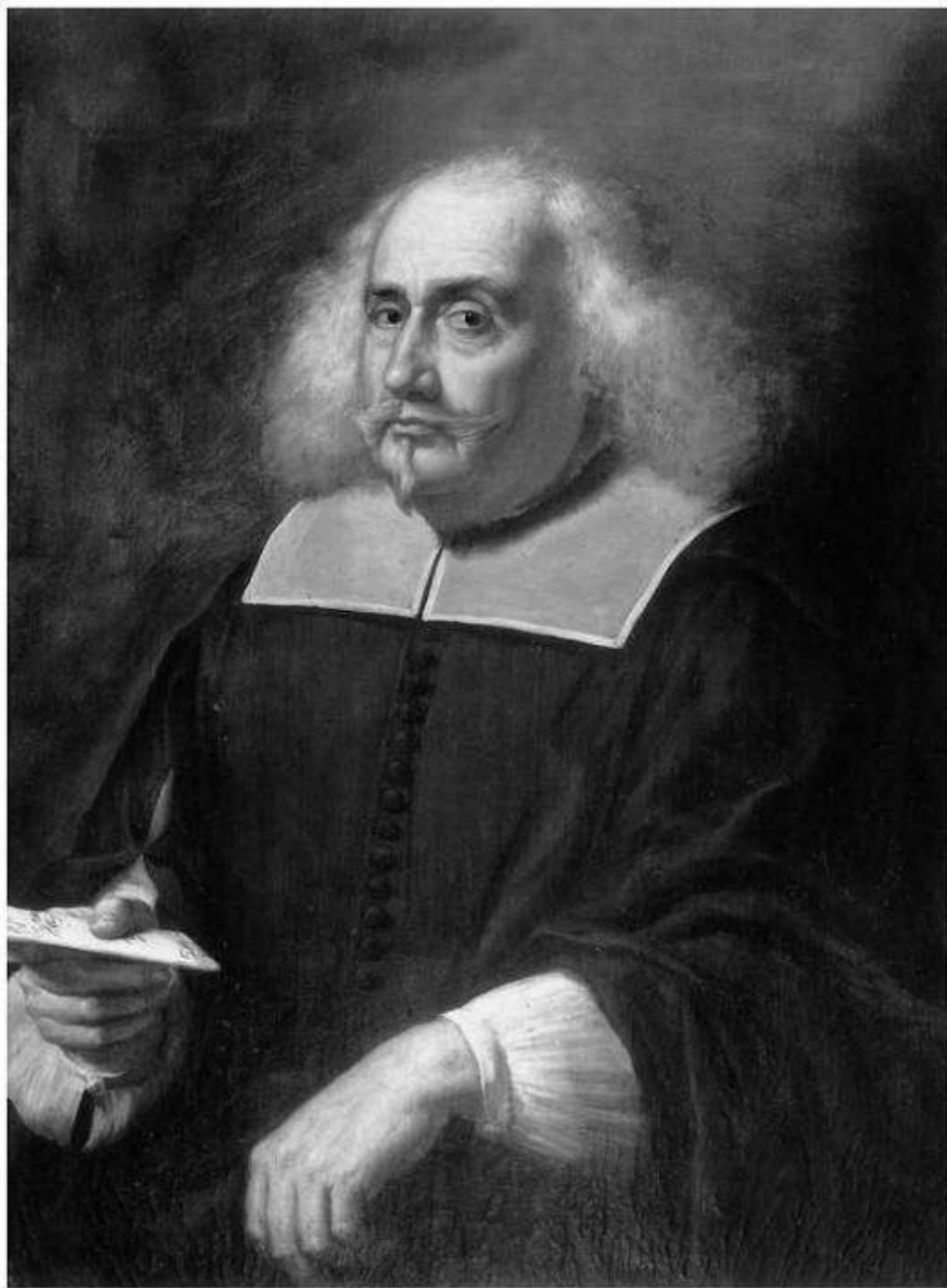


FIG. 79. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Chigi*, Perugia, Museo Martinelli.



FIG. 80. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Chigi*, Firenze, Palazzo Corsini.



FIG. 81. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto di Mario Chigi*.



FIG. 82. G. M. Morandi, *Ritratto di Berenice della Ciaja*, olio su tela, 73x61 cm, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 83. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto di Berenice della Ciaja*.



FIG. 84. G. M. Morandi, *Ritratto di gentildonna in abiti vedovili*, Bloomsbury Auctions, 19 aprile 2009.



FIG. 85. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Nuzzi de' Fiori*, Ariccia, palazzo Chigi.



FIG. 86. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Nuzzi de' Fiori (part.)*, Ariccia, palazzo Chigi.



FIG. 87. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Maria Mancini*, Roma, collezione privata.



FIG. 88. G. B. Bonacina (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Francesco Maria Mancini*.



FIG. 89-90. P. de Champagne, *Ritratto del cardinale Mazzarino*, Chantilly, Musée Condé; G. M. Morandi, *Il riposo dalla fuga in Egitto*, Pennsylvania, Nelson Shanks collection.



FIG. 91. G. M. Morandi, *Il riposo dalla fuga in Egitto*, collezione Sforza Cesarini.



FIG. 92-93. G. M. Morandi, *Ercole nel giardino delle Esperidi (part.)*, Cambridge, Fitzwilliam Museum; G. M. Morandi, *Orfeo ed Euridice*, Parigi, Musée du Louvre.

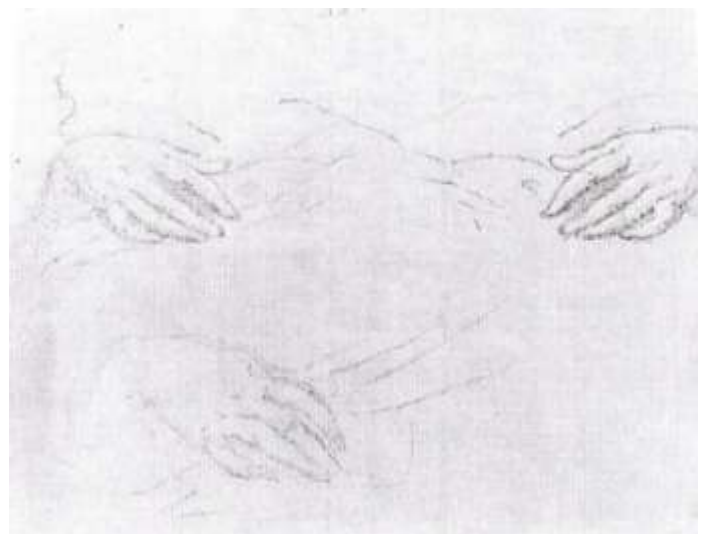


FIG. 94-95. Correggio, *Zingarella*, Napoli, Museo di Capodimonte; G. M. Morandi, *Studio di due mani femminili*, Lipsia Museum der bildenden künste.



FIG. 96. G. M. Morandi, *Ritratto di Giuseppe Calasanzio*, Roma, Curia generalizia dei Padri delle Scuole Pie presso San Pantaleo.

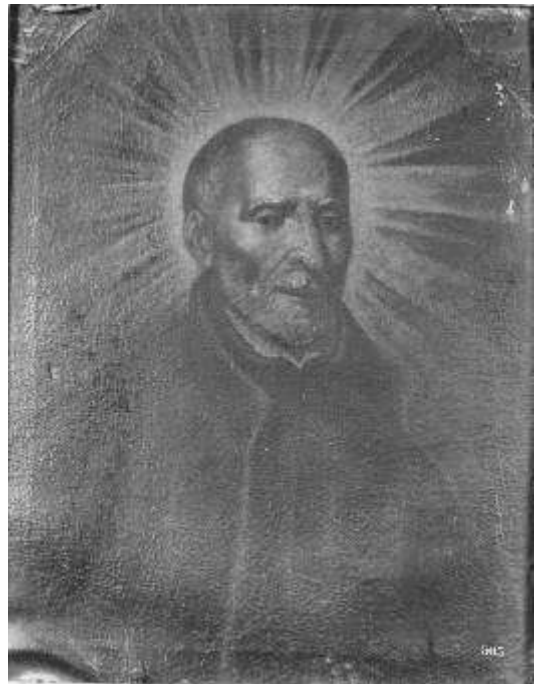


FIG. 97-98. P. Campana (da G. M. Morandi), *Ritratto di Giuseppe Calasanzio*; G. M. Morandi (copia da), *Ritratto di Giuseppe Calasanzio*, Firenze, chiesa di San Giovannino degli Scolopi.



FIG. 99. Artista spagnolo del XIX secolo (da G. M. Morandi), *Ritratto di Giuseppe Calasanzio*, Madrid, Instituto de España.



FIG. 100. G. M. Morandi, *Ritratto di papa Alessandro VII alla processione del Corpus Domini*, Nancy, Musée des beaux-arts.



FIG. 101. C. Ceci, *Il vero disegno della processione del Corpus Domini fatta dalla Santità di nostro Signore papa Alessandro VII l'anno primo del suo pontificato del 1655*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.



FIG. 102-103. Anonimo pittore romano, *Veduta di piazza san Pietro nel giorno del Corpus Domini*, Roma, Museo di Roma; Anonimo, *Facciata del cortile del Maresciallo che resta addosso all'Appartamento del Datario*, Londra, British Library.



FIG. 104-105. *Segretario pontificio*, Illustrazione tratta da F. Bonanni, *La gerarchia ecclesiastica*, Roma 1720; C. Visscher (da G. B. Gaulli), *Ritratto del cardinale Cesare Rasponi*.

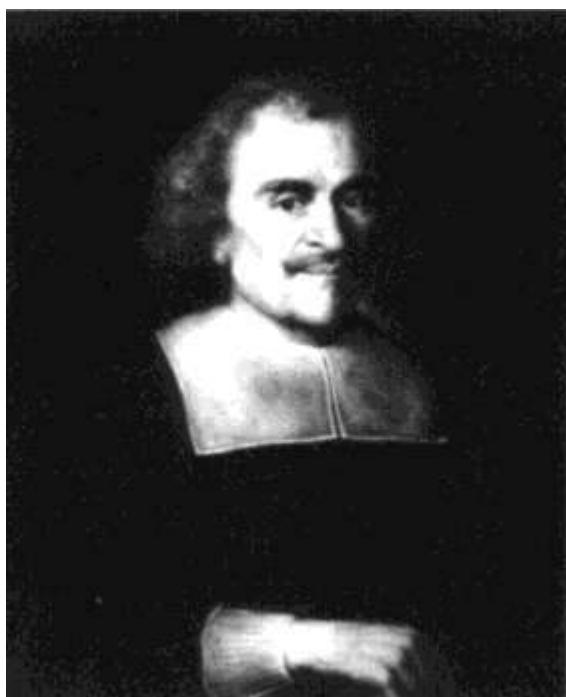


FIG. 106-107. G. M. Morandi, *Ritratto di gentiluomo di casa Chigi*, Roma, Palazzo Patrizi; Anonimo, *Ritratto di Leonardo Agostini*.



FIG. 108. G. M. Morandi, *Ritratto di Sigismondo Francesco d'Asburgo, arciduca del Tirolo e della Bassa Austria*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



FIG. 109. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco*, collezione privata.



FIG. 110-111. Hans Frick, *Armatura dell'arciduca Sigismondo Francesco*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer; Artista di scuola austriaca, *Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco*, Berlino, Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen.



FIG. 112-113. Jakob von Sandrart, *Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek; Mathäus Küsel, *Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung.



FIG. 114-115. J. Sustermans, *Ritratto di Anna de' Medici*, Roma, Palazzo Montecitorio; J. Thomas, *Ritratto di Margherita Teresa d'Asburgo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.



FIG. 116-117. F. Luycx, *Ritratto di Eleonora Gonzaga nelle vesti di Diana*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie; C. Dolci, *Ritratto dell'imperatrice Claudia Felicità nelle vesti di Galla Placidia che distrugge un idolo*, Firenze, Galleria Palatina.



FIG. 118. G. M. Morandi, *Ritratto di Anna de' Medici*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



FIG. 119. G. M. Morandi, *Ritratto di Claudia Felicitas nelle vesti di Diana cacciatrice*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



FIG. 120. G. M. Morandi, *Ritratto dell'arciduchessa Claudia Felicità d'Asburgo*, Firenze, Villa Medicea del Poggio Imperiale.



FIG. 121. G. M. Morandi, *San Ruperto in gloria sulla città di Salisburgo*, collocazione sconosciuta.



FIG. 122. G. M. Morandi, *Ritratto dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo*, collezione privata.



FIG. 123-124. G. Cagnacci, *Ritratto dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum; Jan Thomas, *Ritratto dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

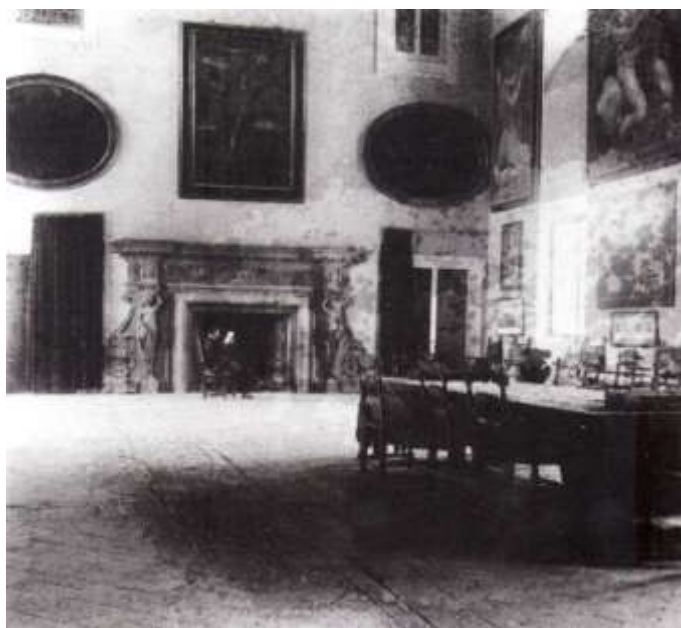


FIG. 125-126. B. von Block, *Ritratto dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo*, Coburgo, Kunstsammlungen der Veste Coburg; Francesco Chigi, *Foto della sala maestra del palazzo Chigi di Ariccia*.



FIG. 127. G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Firenze, Galleria Palatina, depositi.



FIG. 128. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto di papa Clemente IX.*



FIG. 129. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di papa Clemente IX.*



FIG. 130-131. G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Roma, Collezione Sforza Cesarini; G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 132-133. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Roma, Santa Maria in Vallicella; G. M. Morandi, *Ritratto di Camillo Rospigliosi*, Macerata, Musei civici di Palazzo Buonaccorsi.



FIG. 133bis. G. M. Morandi (bottega di), *Ritratto di papa Clemente IX*, Genova, Cambi aste, 31/03/2017, lotto 153.



FIG. 134. G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Roma, Galleria Pallavicini.



FIG. 135. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Genova, Wanennes, 6 marzo 2014, lotto 1125.



FIG. 136. G. M. Morandi, *Papa Clemente IX benedice un gruppo di religiosi*, Parigi, Louvre, Département des art graphiques.



FIG. 137. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di Camillo Rospigliosi*.



FIG. 138. G. B. Calandra (da G. M. Morandi), *Ritratto di Camillo Rospigliosi*, Los Angeles, J. P. Getty Museum.



FIG. 139. G. M. Morandi, *Ritratto di Felice Rospigliosi*, collezione privata.



FIG. 140. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di Felice Rospigliosi.*

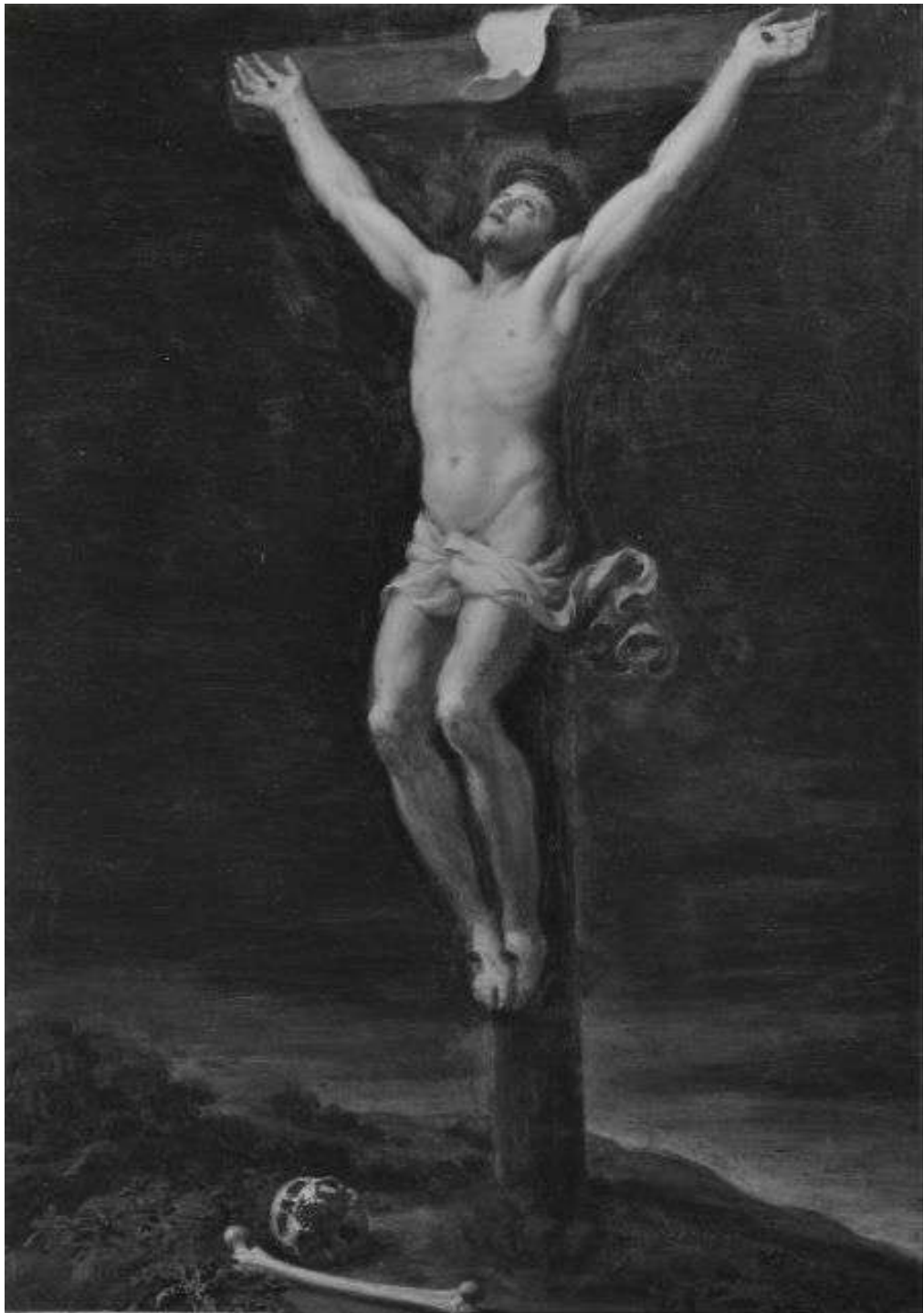


FIG. 141. G. M. Morandi, *Cristo crocifisso*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.



FIG. 142. G. M. Morandi, *Cristo crocifisso*, Siena, Collezione Chigi Saracini.



FIG. 143-144. G. M. Morandi, *Cristo crocifisso*, Roma, Villino Ximenes; C. Valet (da L. Baldi),
Cristo spirante in croce.



FIG. 145. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, olio su tela, collezione privata.



FIG. 146. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, olio su tela, collezione privata.



FIG. 147. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, Pesaro.



FIG. 149-150. G. M. Morandi (copia da), *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, Massa Carrara; C. Maratta, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, Milano, Collezione Koelliker.



FIG. 151-152. J. Blondeau (da C. Maratta), *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*; Anonimo (da C. Maratta), *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*.



FIG. 153-154. G. Testana, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*; G. Testana (da G. B. Gaulli), *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*.



FIG. 155-156. G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, Londra, asta Christie's, 27 dicembre 2005, lotto 209; F. Cavallini, *Busto del cardinale Alderano Cybo*, Roma, Santa Maria del Popolo.



FIG. 157. G. M. Morandi, *Autoritratto*, Roma, Accademia nazionale di San Luca.



FIG. 158. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*, Roma, Palazzo Doria Pamphilj.



FIG. 159. Anonimo (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi.*

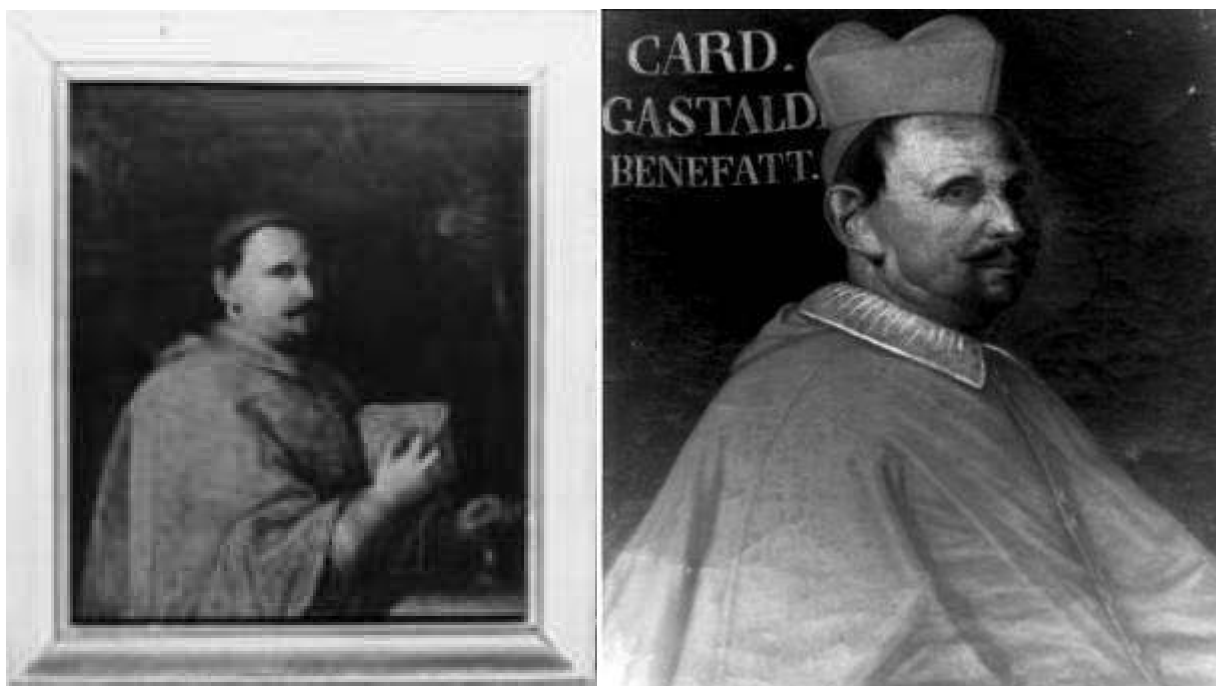


FIG. 160-161. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*, Genova, Villa del Principe; Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*, Roma, Palazzo del Collegio Leoniano ai Prati.



FIG. 162-163. G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*, Napoli, Palazzo reale; G. Lucenti, *Busto del cardinale Girolamo Gastaldi*, Roma, Santa Maria dei Miracoli.



FIG. 164. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Barberini*, collezione privata.



FIG. 165. L. Ottoni, *Ritratto del cardinale Francesco Barberini*, Roma, Museo di Roma.



FIG. 166. G. M. Morandi, *Annunciazione*, Siena, chiesa della Santissima Annunziata.



FIG. 167. G. M. Morandi, *Studio per l'Annunciazione*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.



FIG. 168-169. G. M. Morandi, *Studio per la Madonna Annunciata*, Lipsia, Museum der bildenden Künste;
G. M. Morandi, *Studio per l'Annunciazione*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.



FIG. 170-171. G. M. Morandi, *Studio per l'Annunciazione*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum; D. Montorselli, *Angelo annunciante*, Siena, chiesa di San Giovanni Evangelista Monastero.



FIG. 172. G. M. Morandi, *Madonna orante*, Roma, Christie's, 23 febbraio 1978, lotto 37.



FIG. 173. G. M. Morandi, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Como, Pinacoteca comunale.



FIG. 174. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Ariccia, Palazzo Chigi.



FIG. 175. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di papa Innocenzo XI*.



FIG. 176. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di papa Innocenzo XI.*



FIG. 177-178. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Firenze, Galleria degli Uffizi, depositi; Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Bonhams, 7 dicembre 2005, lotto 103.



FIG. 179-180. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Farsetti, 29 ottobre 2010, lotto 274; F. Voet, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Varese, collezione Orsi.



FIG. 181. G. M. Morandi, *Annunciazione*, Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia.



FIG. 182. G. M. Morandi, *Sposalizio della Vergine*, Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia.



FIG. 183-184. G. F. Romanelli, *Assunzione della Vergine in cielo*, Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia;
G. Bonati, *Visitazione*, Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia.



FIG. 185-186. C. Maratta, *Natività della Vergine*, collezione privata; G. Hallet, *Natività della Vergine*,
Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia.



FIG. 187. G. M. Morandi, *Sposalizio della Vergine*, Finarte Semenzato, 23 giugno 2003, lotto 193.

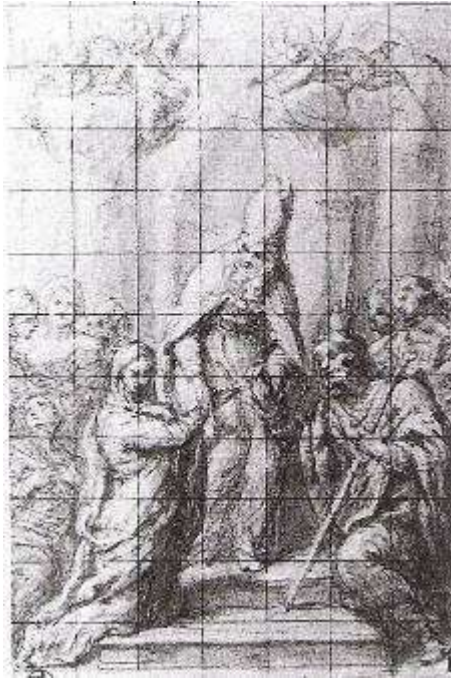


FIG. 188-189. G. M. Morandi, *Studio per lo Sposalizio della Vergine*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett; G. M. Morandi (copia da), *Sposalizio della Vergine*, Cambi aste, 13 marzo 2014, lotto 570.



FIG. 190-191. G. M. Morandi, *Studio per l'Annunciazione*, Colonia, Wallraf-Richartz Museum; N. Le Sueur (da G. M. Morandi), *Annunciazione*, Londra, Christie's, 21 marzo 2007, lotto 705.



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

FIG. 192. N. Le Sueur (da G. M. Morandi), *Annunciazione*.



FIG. 193. Santa Maria dell'Anima, Sagrestia.



FIG. 194. Santa Maria dell'Anima, Sagrestia.



FIG. 195. G. M. Morandi, *Estasi di san Filippo Neri*, Siena, Battistero di san Giovanni.

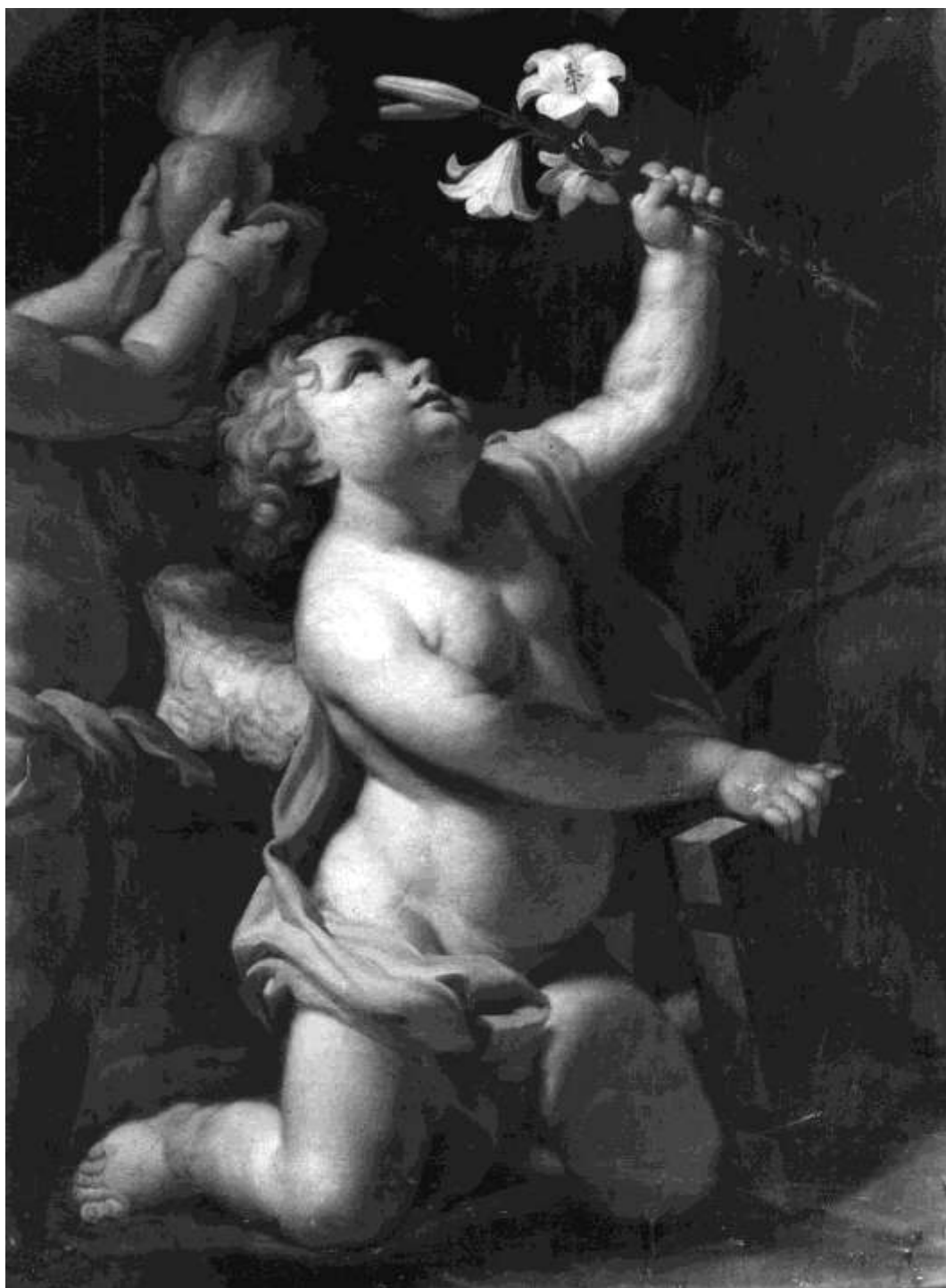


FIG. 196. G. M. Morandi, *Estasi di san Filippo Neri (part.)*, Siena, Battistero di san Giovanni.



FIG. 197. G. M. Morandi, *Studio per l'Estasi di san Filippo Neri*, Londra, Florian Harb.



FIG. 198. G. M. Morandi, *Apparizione della Santissima Trinità a quattro santi*, Colonia, Wallraf-Richartz Museum.



FIG. 199. G. M. Morandi, *Santo monaco che dona la regola a un confratello*, Louvre, Département des arts graphiques.



FIG. 200. G. M. Morandi, *Modelletto per l'Estasi di san Filippo Neri*, olio su tela, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



FIG. 201. G. M. Morandi, *Visione della Madonna a san Filippo Neri*, Chatsworth, Devonshire Collection.



FIG. 202-203. G. M. Morandi, *Studio per un putto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste; G. M. Morandi, *Studio di figura maschile seduta*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.



FIG. 204-205. G. M. Morandi, *Studio per la Madonna*, Londra, Courtauld Institute of Art; B. Farjat (da G. M. Morandi), *Estasi di san Filippo Neri*.



FIG. 206-207. M. Greuter, *Beatus Philippus Nerus, florentinus, congregationis fundator*; G. M. Morandi, *Estasi di san Filippo Neri*, olio su tela, Roma, Oratorio di Santa Maria in Vallicella.



FIG. 208. G. M. Morandi, *Estasi di san Filippo Neri*, olio su tela, Roma, Oratorio di Santa Maria in Vallicella.



FIG. 209. G. M. Morandi, *Sibilla Ellespontica* Firenze, Galleria Palatina.



FIG. 210-211. Correggio, *Assunzione della Vergine (part.)*, Parma, Duomo; Guercino, *Sibilla Persica*, Roma, Pinacoteca capitolina.

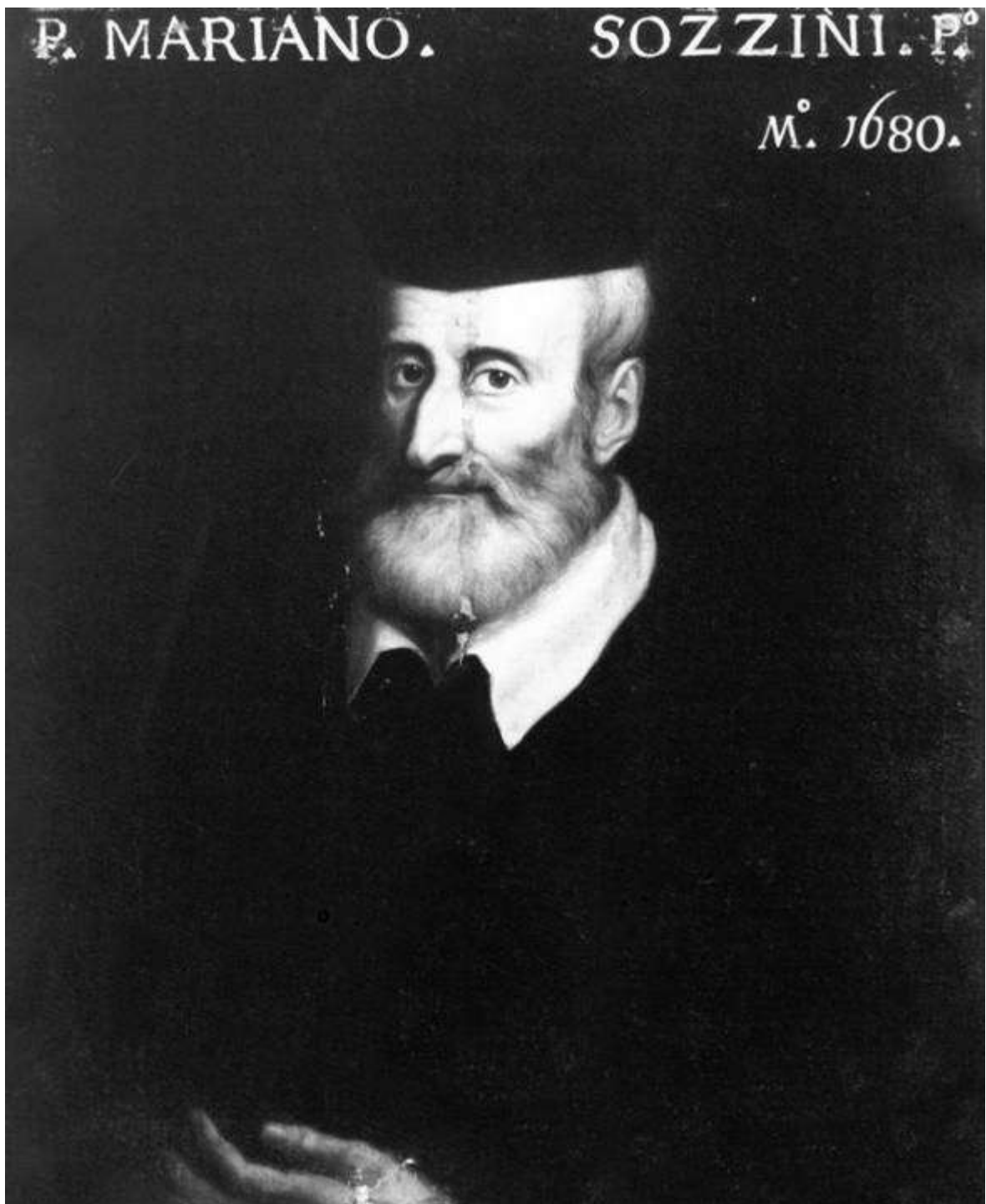


FIG. 212. G. M. Morandi, *Ritratto di Mariano Sozzini*, Roma, Congregazione dell'Oratorio di Santa Maria in Vallicella.



FIG. 213. G. M. Morandi, *Ritratto di Mariano Sozzini*, Chambéry, Musée des Beaux-arts.



FIG. 214. G. M. Morandi, *Il riposo dalla fuga in Egitto*, collezione privata, già Londra, Colnaghi.



FIG. 215-216. G. M. Morandi, *Il riposo dalla fuga in Egitto*, Roma, Galleria Pallavicini; E. Sirani, *Madonna con bambino*, Yerevan, Galleria nazionale dell'Armenia.



FIG. 217. G. M. Morandi, *Ercole nel giardino delle Esperidi (part.)*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



FIG. 218. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Urbano Sacchetti*, Barcellona, Balclis, 27 maggio 2014, lotto 2246.



FIG. 219. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Urbano Sacchetti*, Viterbo.



FIG. 220. A. van Westerhout, *Ritratto del cardinale Urbano Sacchetti*.

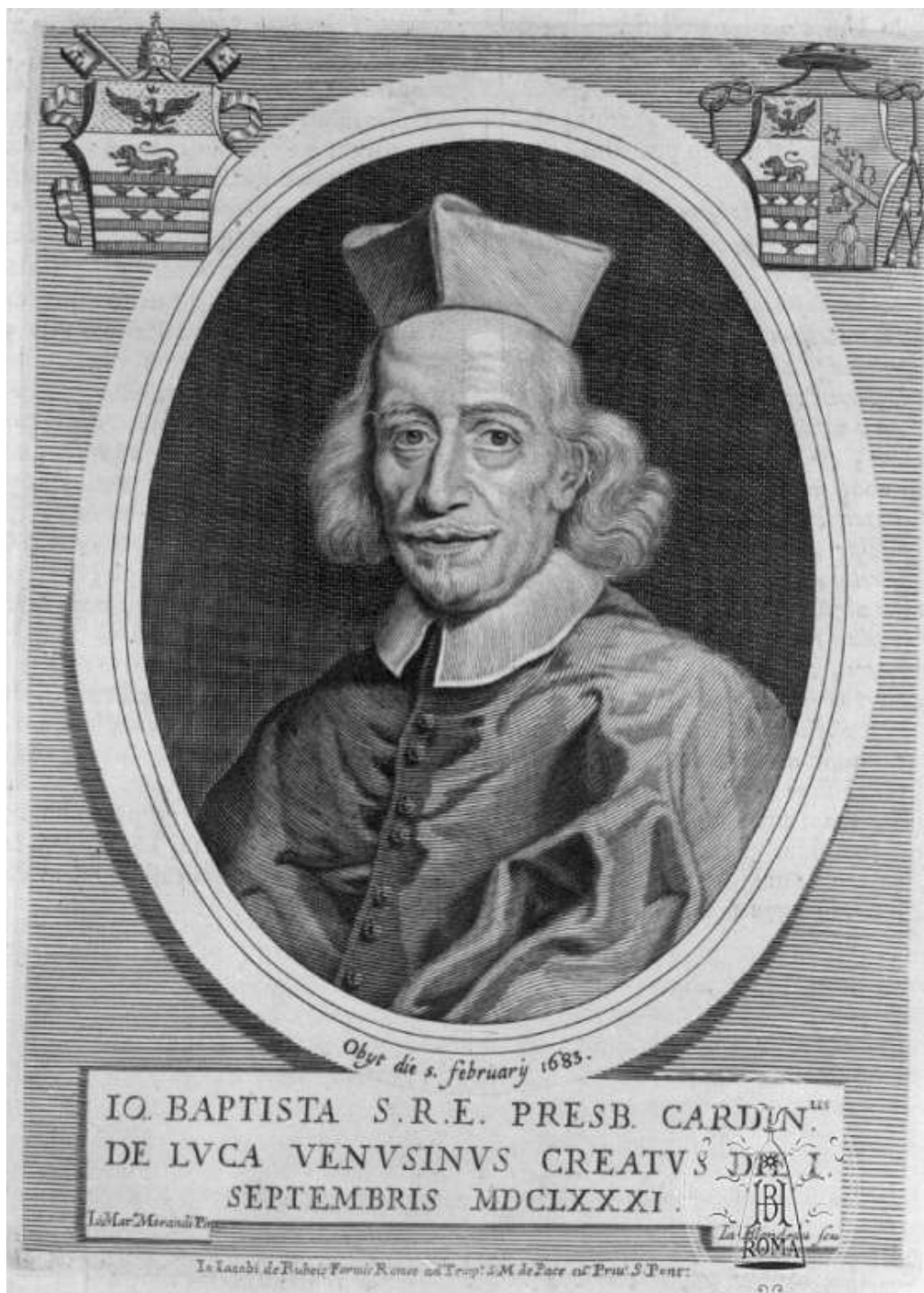


FIG. 221. J. Blondeau (da G. M. Morandi,), *Ritratto del cardinale Giovanni Battista De Luca*.

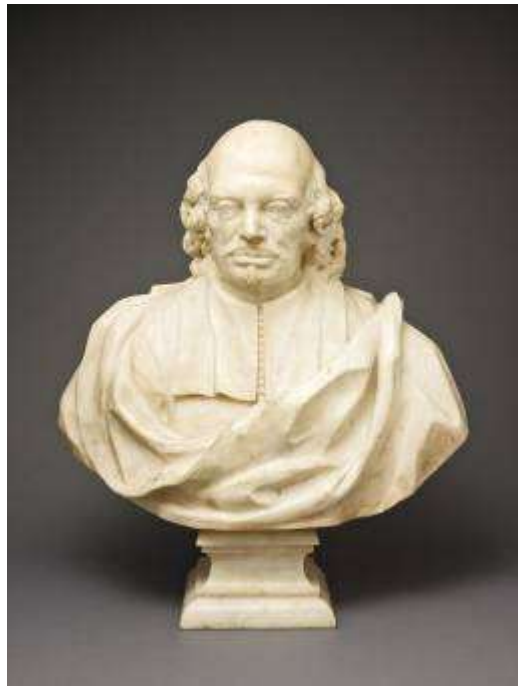


FIG. 222-223. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Giovanni Battista De Luca*, Roma, Palazzo Canoniale di S. Maria Maggiore; B. Fioriti, *Busto del cardinale Giovanni Battista De Luca*, Chicago, Chicago Art Institute.



FIG. 224. D. Guidi, *Busto del cardinale Giovanni Battista De Luca*, Roma, Santo Spirito dei napoletani.



FIG. 225. G. M. Morandi, *Visitazione*, Firenze, Prefettura.



FIG. 226. G. M. Morandi, *Reliquia della testa di santa Caterina da Siena*, Roma, Santa Caterina da Siena.



FIG. 227-228. Reliquia della testa di santa Caterina da Siena, Siena, Basilica di San Domenico; Incisore Anonimo, *Vero ritratto della sacra testa di santa Caterina da Siena collocata in questa nuova custodia il 3 Maggio 1711.*



FIG. 229-230. Anonimo, *Busto del Cardinale Giovanni Battista Rubini*, Roma, San Marco; Anonimo, *Ritratto del Cardinale Giovanni Battista Rubini.*



FIG. 231. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del Cardinale Giovanni Battista Rubini*, Padova, Cattedrale, Sagrestia dei canonici.

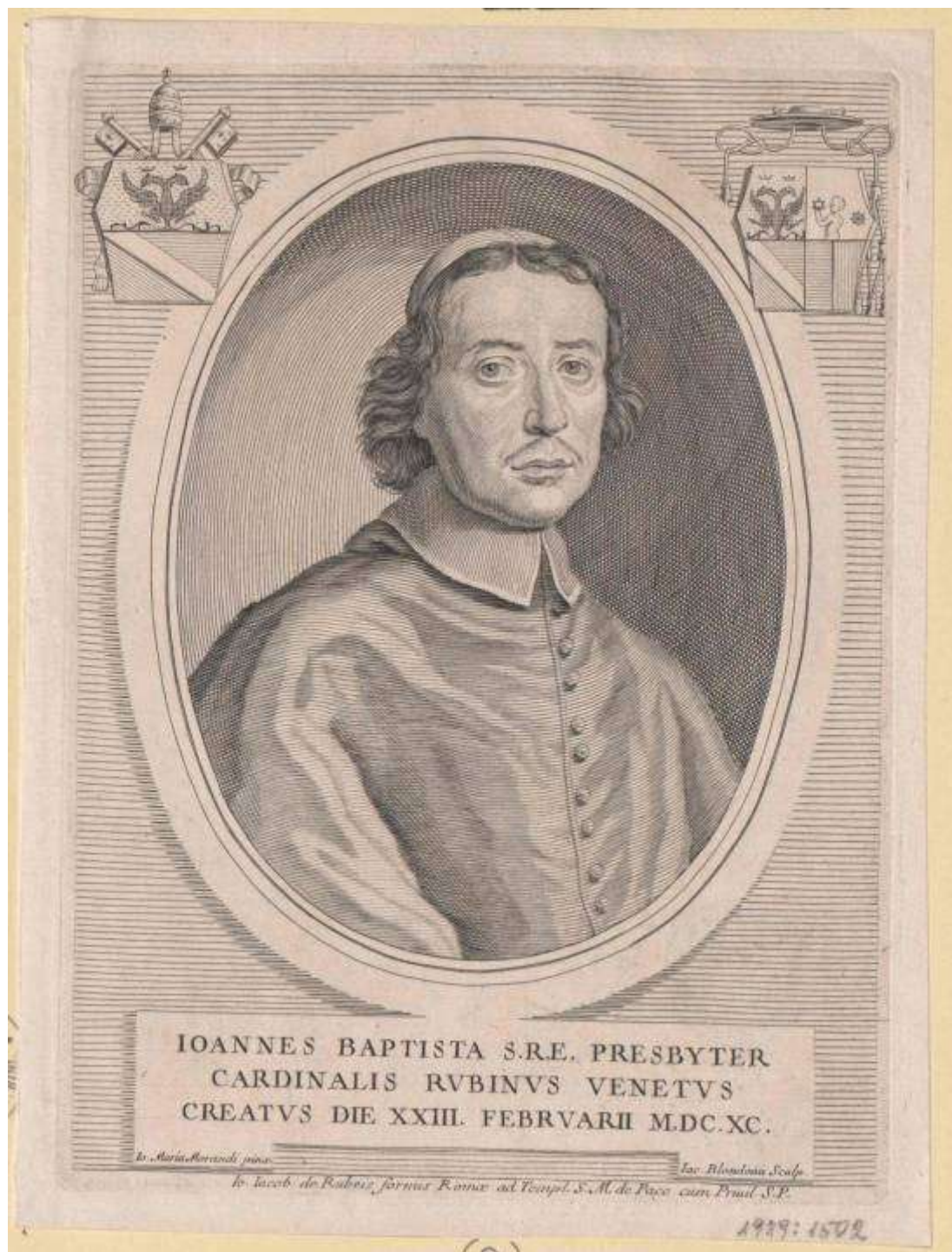


FIG. 232. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinale Giovanni Battista Rubini*.



FIG. 233. G. M. Morandi, *Cristo in preghiera nell'orto degli ulivi*, Rotherham, Clifton Park Museum.



FIG. 234. G. M. Morandi, *Studio per Cristo in preghiera nell'orto degli ulivi*, Roma, Istituto nazionale per la grafica.



FIG. 235. Odoardo Vicinelli, *Cristo in preghiera nell'orto degli ulivi*, Roma, Santa Maria in Monticelli.



FIG. 236. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti*, collezione privata.



FIG. 237-238. A. Clouwet (da G. B. Gaulli), *Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti*; Anonimo, *Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti*, Tivoli.



FIG. 239. Anonimo, *Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti*.



FIG. 240. G. M. Morandi, *Ritratto di Isabella Clara d'Asburgo duchessa di Mantova e del Monferrato*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



FIG. 241-242. G. M. Morandi, *San Pietro d'Alcantara in estasi davanti alla croce*, Napoli, complesso dei Girolamini; G. M. Morandi, *Sant'Antonio da Padova ai piedi di Gesù Bambino*, Napoli, complesso dei Girolamini.



FIG. 243-244. G. M. Morandi, *Putti*, Napoli, complesso dei Girolamini.



FIG. 245. G. M. Morandi, *Apparizione della Madonna e di Gesù bambino a san Domenico e a santa Caterina da Siena*, Roma, Museo Domenicano di Santa Sabina.



FIG. 246. Cappella di Santa Caterina da Siena, Roma, Santa Sabina.



FIG. 247. G. Odazzi, *Santa Caterina riceve le stimmate e Gesù dona a santa Caterina la corona di spine*, Roma, Santa Sabina.



FIG. 248. G. Odazzi, *Gloria di santa Caterina da Siena*, Roma, Santa Sabina.



FIG. 249-250. G. B. Salvi, *Madonna del Rosario*, Roma, Museo Domenicano di Santa Sabina; D. Cunego (da L. Carracci), *Natività della Vergine*.



FIG. 251. Cappella di santa Caterina da Siena in Santa Sabina, foto inizi XX sec..



FIG. 252. G. M. Morandi, *Apparizione della Madonna e di Gesù bambino a san Domenico e a santa Caterina da Siena (part.)*, Roma, Museo Domenicano di Santa Sabina.



FIG. 253. Museo Domenicano di Santa Sabina.

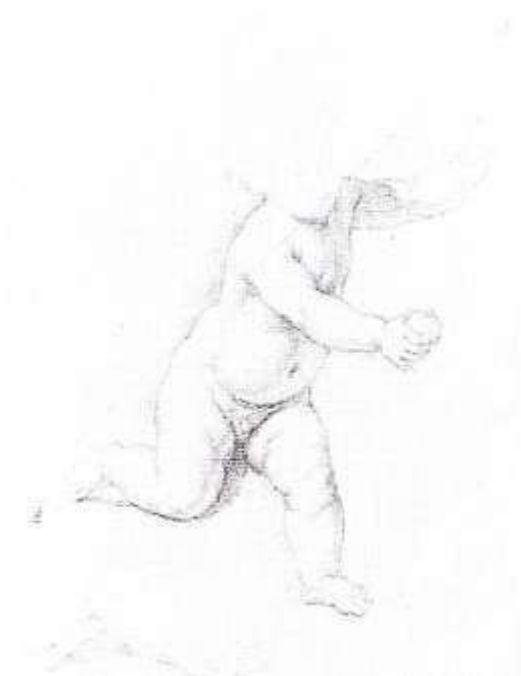


FIG. 254-255. G. M. Morandi, *Studio per puttino*, Lipsia, Museum der bildenden Künste; G. M. Morandi, *Studio per Gesù bambino*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.

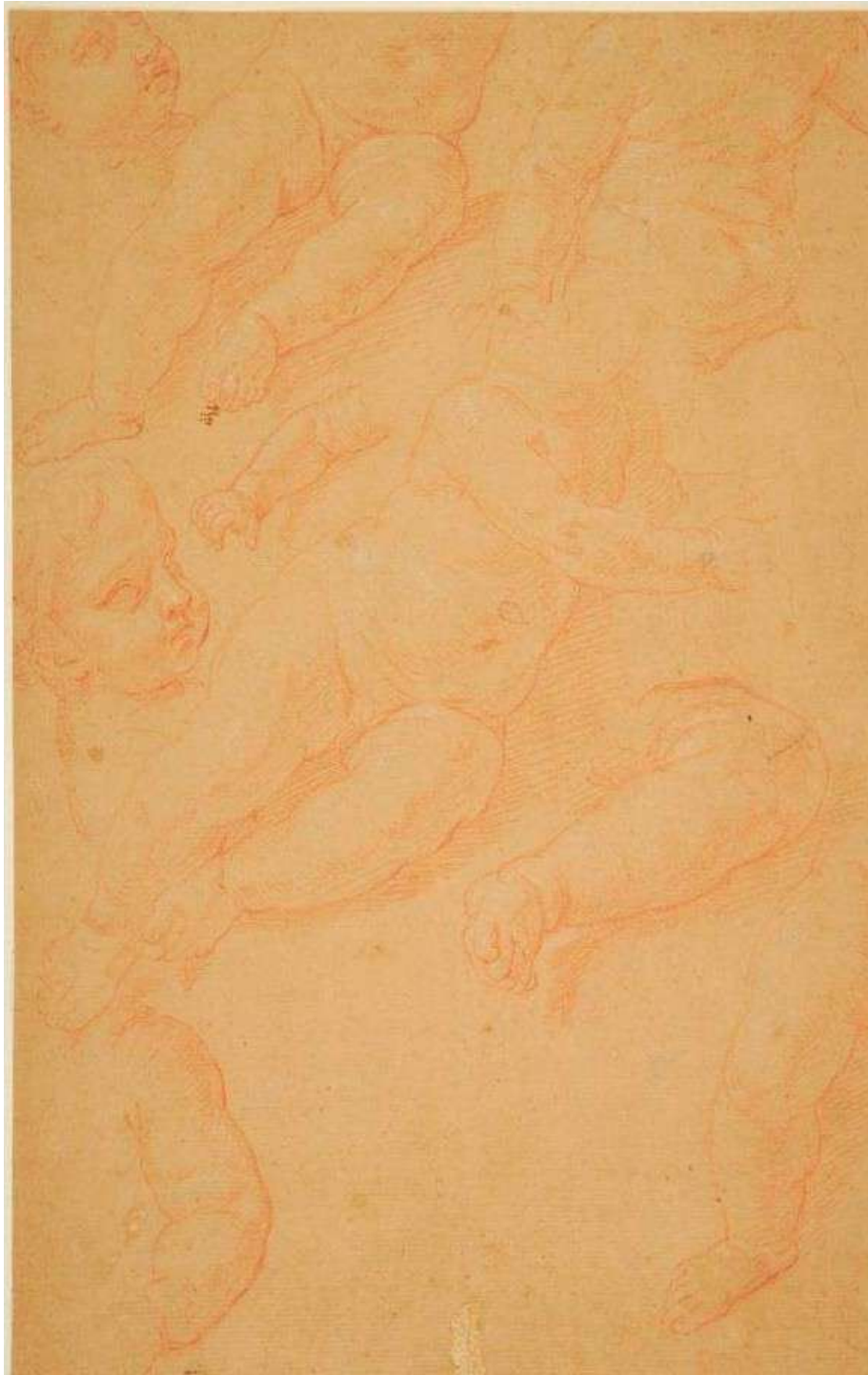


FIG. 256. G. M. Morandi, *Studio per Gesù bambino*, Weimar, Museen der Klassik Stiftung.



FIG. 257. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*, Avignone, Musée Calvet.



FIG. 258. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*, Genova, Palazzo Bianco.



MARCELLVS S.R.E. PRESBYTER
CARDINALIS DV RATIVS IANVENSIS
CREATVS DIE II. SEPTEMBRIS M.DC.LXXXVI.

Jac Blondeau Sculp.

FIG. 259. Anonimo (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*.



FIG. 260-261. G. Reni, *Ritratto del cardinale Roberto Ubaldino*, Los Angeles, County Museum of art;
Anonimo, *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*, Faenza, Museo Diocesano d'arte sacra.



FIG. 262-263. Anonimo, *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*, Faenza, Museo Diocesano d'arte sacra; J.
F. van Douven (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici*, Firenze, Villa medicea
di Poggio Imperiale.



FIG. 264. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici*.



FIG. 265. Copia da G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici*, Prato, Farsetti arte, 30 ottobre 2015, lotto 193.



FIG. 266. G. M. Morandi, *Ritratto del Cardinal Johann Casimir Denhoff*, New York, Platinum House, 19 maggio 2010, lotto 69.



FIG. 267. G. M. Morandi, *Ritratto del Cardinal Johann Casimir Denhoff*, Varsavia, Muzeum Palacu Króla Jana III w Wilanowie.



FIG. 268. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Johann Casimir Denhoff.*



FIG. 269. G. M. Morandi, *Ritratto del Cardinal Johann Casimir Denhoff*, Cesena, Pinacoteca comunale.



FIG. 270. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Leandro Collaredo*, Padova, Palazzo Vescovile.



FIG. 271. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*, Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera.



FIG. 272. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*, Viterbo, Palazzo arcivescovile.



FIG. 273. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*.



FIG. 274. G. M. Morandi, *Penitimento di san Pietro*, Belvedere Ostrense, Chiesa di San Pietro.



FIG. 275. A. Aquilini (da G. M. Morandi), *Pentimento di san Pietro*, Jesi, chiesa di san Giovanni.

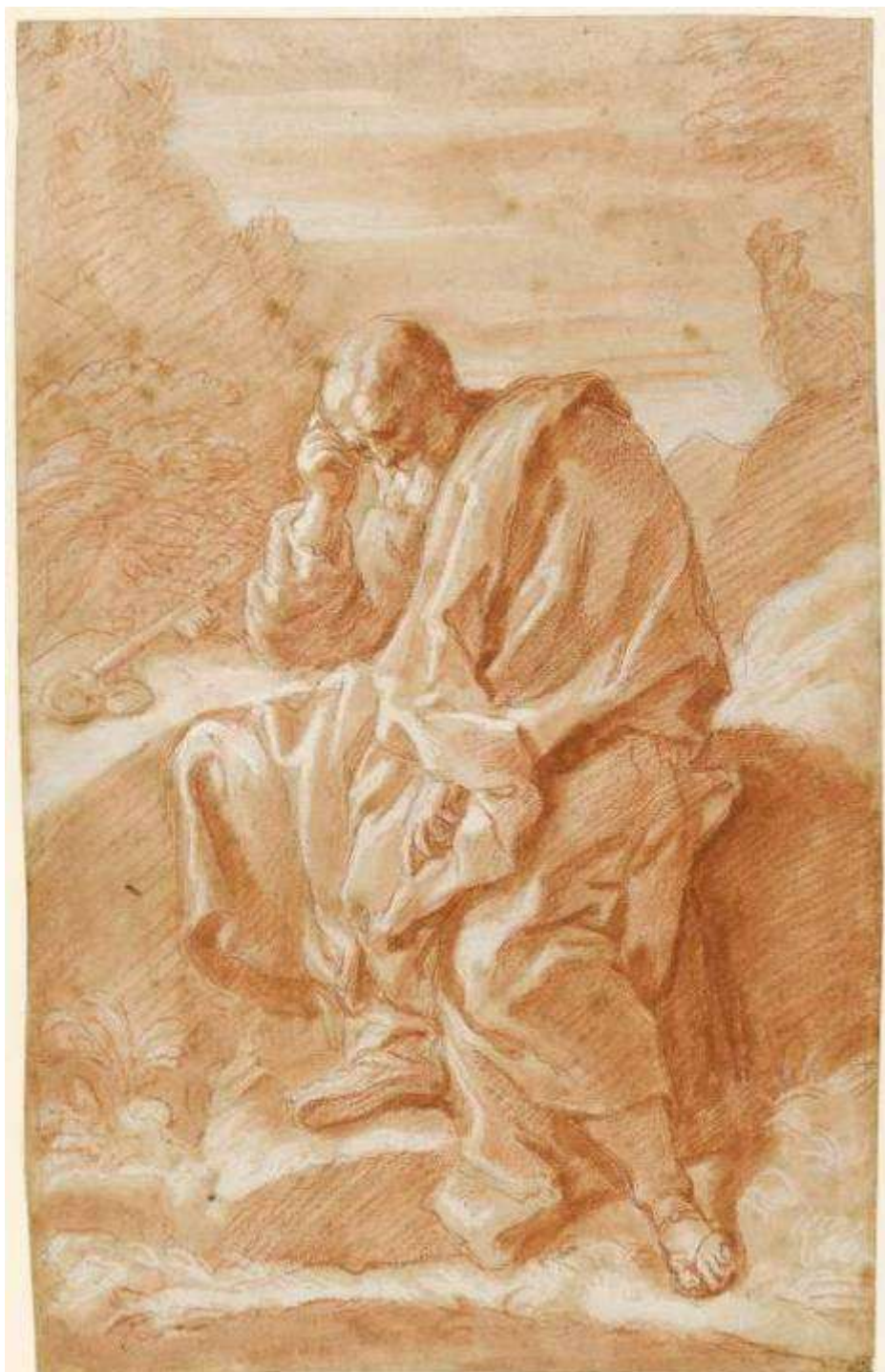


FIG. 276. G. M. Morandi, *San Pietro in meditazione*, Parigi, Musée du Louvre.

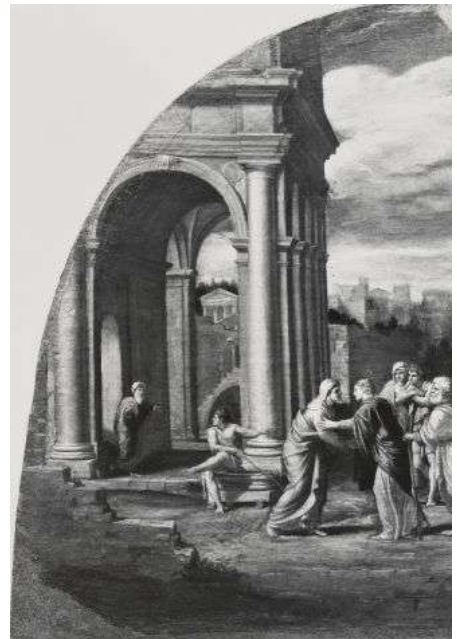


FIG. 277-278. G. M. Morandi, *Studio per il Pentimento di san Pietro*, Londra, Christie's, 30 March 1975, lotto 60; F. Albani, *Visitaçione (part.)*, Roma, Galleria Doria Pamphilj.



FIG. 279-280. F. Albani, *San Pietro*, Collezione privata; G. Reni, *San Pietro*, Collezione privata.



FIG. 281. G. M. Morandi, *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli*, Roma, Santa Maria in Vallicella.



FIG. 282. B. Thiboûst (da G. M. Morandi), *Discesa dello Spirito Santo*.



FIG. 283. Cappella dello Spirito Santo, Roma, Santa Maria in Vallicella.



FIG. 284. G. M. Morandi, *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli (part.)*, Roma, Santa Maria in Vallicella.



FIG. 285-286. G. M. Morandi, *Studio per la Discesa dello Spirito Santo*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett; C. Bloemaert (da C. Ferri), *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli*.



FIG. 287-288. Bottega di G. M. Morandi, *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli*, Firenze, Galleria Palatina; Bottega di G. M. Morandi, *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli*, Firenze, Galleria Corsini.



FIG. 289. G. M. Morandi, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi.

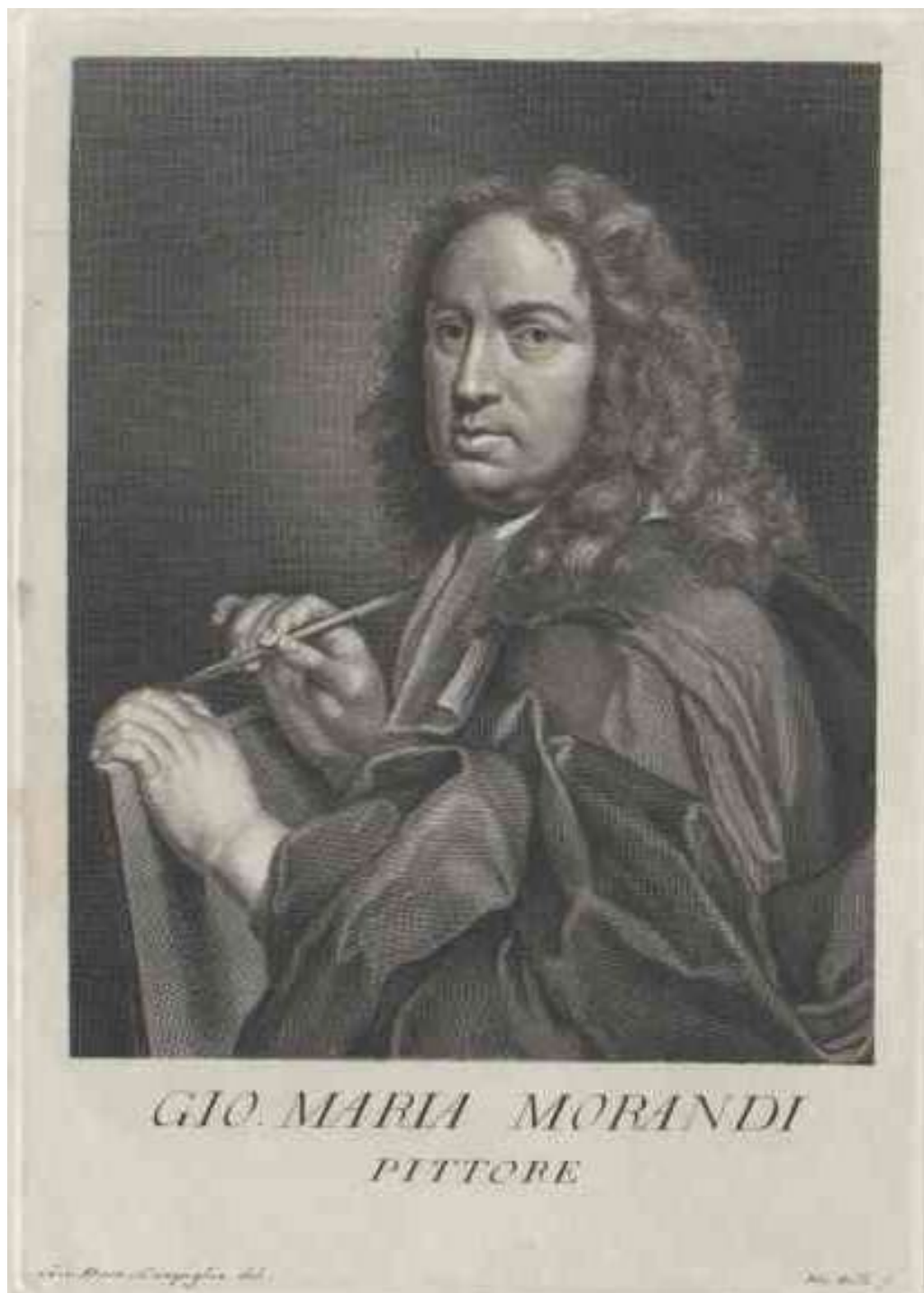


FIG. 290. N. Billy (da G. M. Morandi), *Autoritratto*.



FIG. 291. G. B. Cecchi (da G. M. Morandi), *Autoritratto*.



FIG. 292. G. Macpherson (da G. M. Morandi), *Autoritratto*, Londra, Royal collection.



FIG. 293. G. M. Morandi, *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, Vercelli, Meeting art, 14 aprile 2012, lotto 606.



FIG. 294. G. M. Morandi, *Studio per il Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, Colonia, Wallraf-Richartz Museum.



FIG. 295. G. M. Morandi, *Studio per il Martirio di un santo*, Colonia, Londra, Bonhams, 9/7/2003, lotto 3.



FIG. 296-297. G. M. Morandi, *Tancredi battezza Clorinda (part.)*, Norfolk, Chrysler Museum of art; G. M. Morandi, *Scena di battaglia (part.)*, Parigi, Musée du Louvre.



FIG. 298-299. Correggio, *Ecce homo*, Londra, National Gallery; F. Albani, *Ecce homo*, Roma, Galleria Colonna.

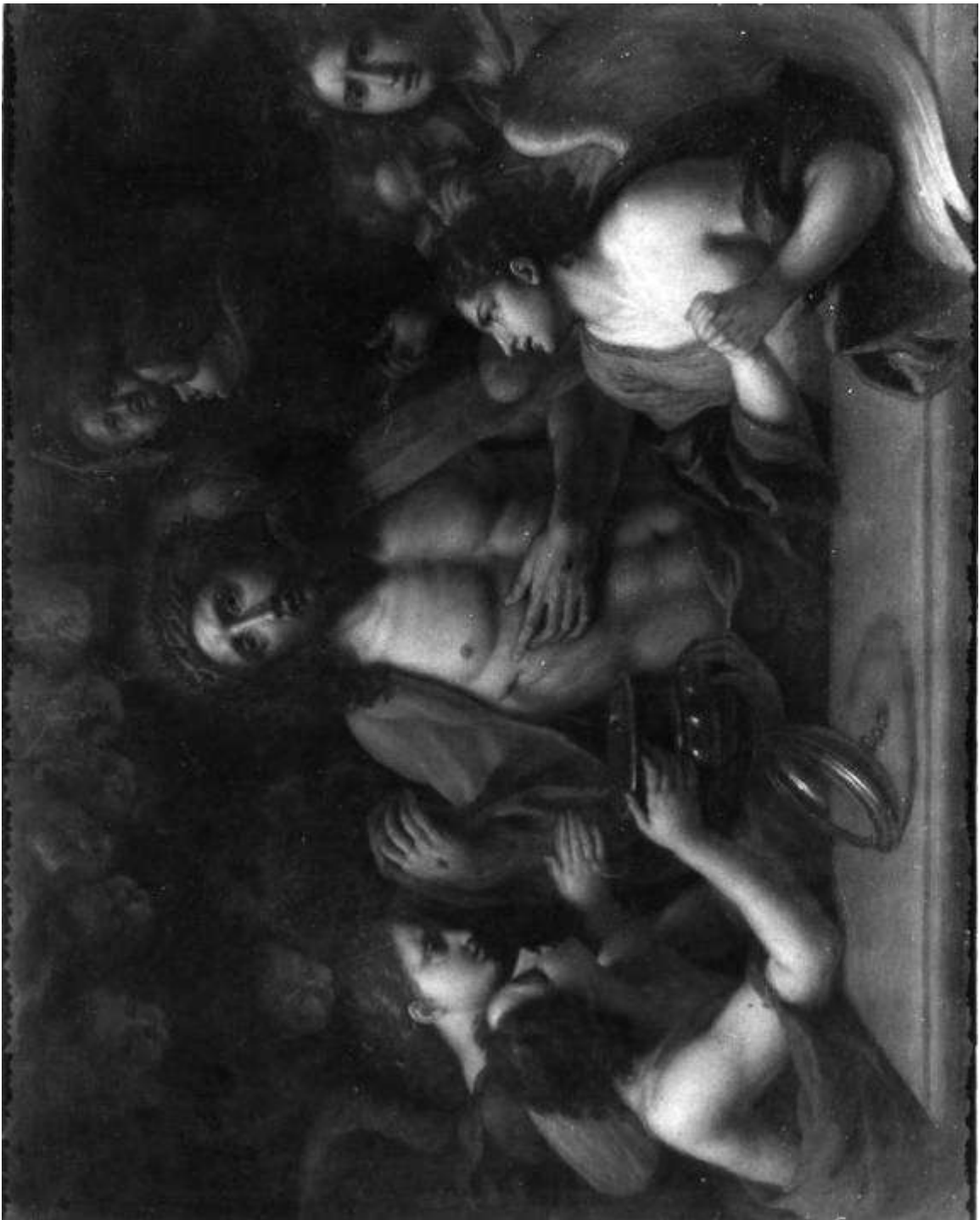


FIG. 300. G. M. Morandi, *Ecce Homo con angeli*, Roma, Galleria Corsini.



FIG. 301. G. M. Morandi, *Ritratto papa Innocenzo XII*, Ariccia, palazzo Chigi.



FIG. 302. G. M. Morandi, *Ritratto papa Innocenzo XII*, Firenze, villa di Poggio Imperiale.



FIG. 303. G. M. Morandi (bottega di), *Ritratto papa Innocenzo XII*, Roma, asta Babuino, 27 settembre 2016, lotto 77.



FIG. 304. Anonimo (da G. M. Morandi), *Ritratto papa Innocenzo XII.*



FIG. 305. N. Habert (da G. M. Morandi), *Ritratto papa Innocenzo XII.*



FIG. 306. G. M. Morandi (bottega di), *Ritratto papa Innocenzo XII*, Londra, British Museum.



FIG. 307. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*, Roma, Biblioteca Casanatense.



FIG. 308. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*, Roma, Biblioteca Casanatense.



FIG. 309. R. van Audenaerde (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*.



FIG. 310-311. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*, Roma, Biblioteca Casanatense; A. Clouwet (da F. Voet), *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*.



FIG. 312-313. P. Le Gros, *Statua del cardinale Girolamo Casanate*, Roma, San Giovanni in Laterano; P. Le Gros, *Statua del cardinale Girolamo Casanate*, Roma, Biblioteca Casanatense.



FIG. 314. G. M. Morandi, *Ritratto di Federico Zuccari*, Roma, Accademia di San Luca.



FIG. 315-316. G. Ghezzi, *Ritratto di Girolamo Muziano*, Roma, Accademia di San Luca; Anonimo, *Ritratto di Federico Zuccari*, Roma, Accademia di San Luca.



FIG. 317. I. Leoni, *Ritratto di Federico Zuccari*, Parigi, Musée du Louvre.

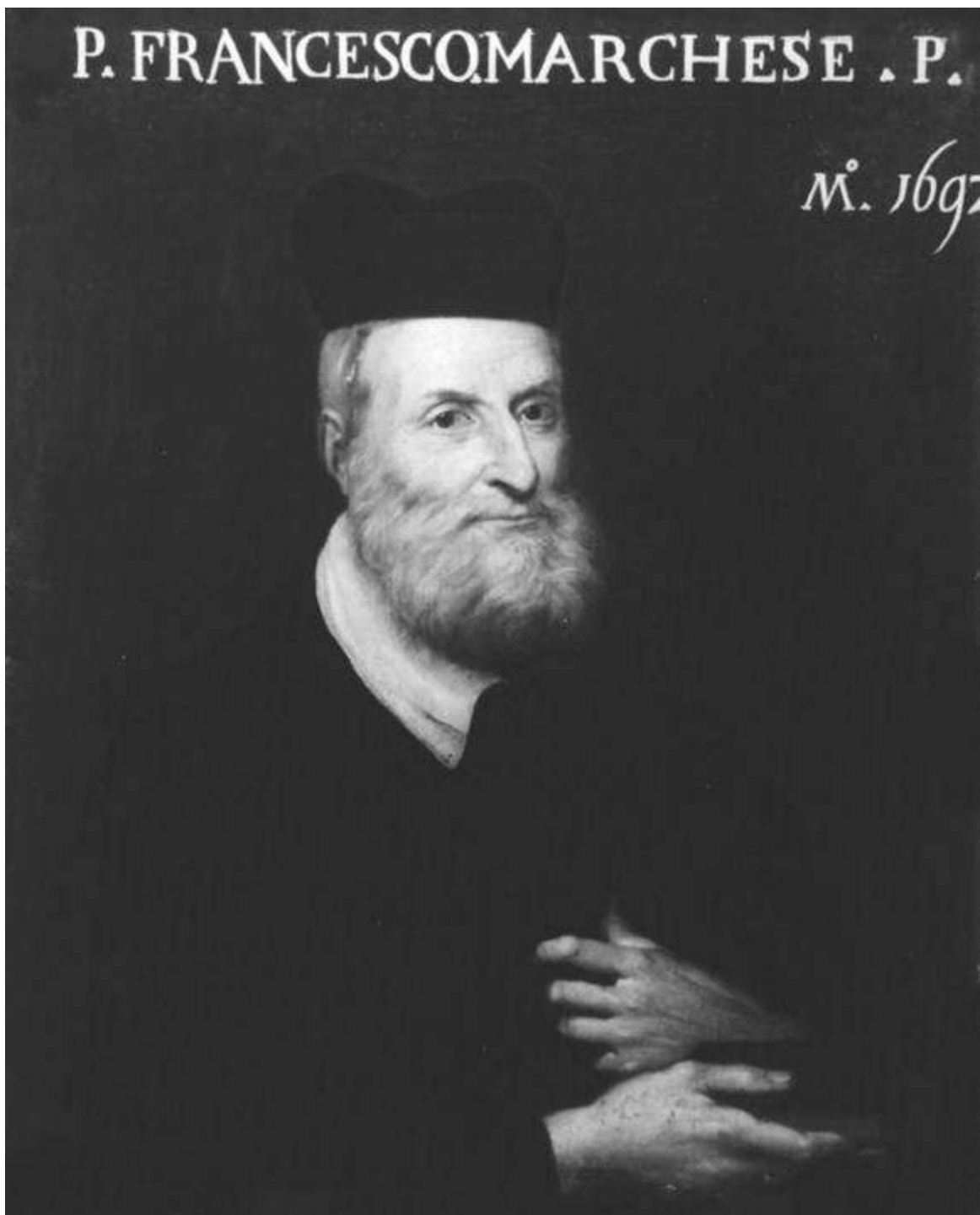


FIG. 318. G. M. Morandi, *Ritratto di padre Francesco Marchese*, Roma, Congregazione dell'Oratorio di Santa Maria in Vallicella.



FIG. 319. J. C. Allet (da G. M. Morandi), *Ritratto di padre Francesco Marchese.*



FIG. 320. G. M. Morandi, *Le tre Marie al sepolcro*, Ariccia, Museo del Barocco Romano.



FIG. 321. G. M. Morandi, *Le tre Marie al sepolcro*, Vigo, Museo Quinones de Leon.



FIG. 322. G. M. Morandi, *Le tre Marie al sepolcro*, Londra, Phillips, 11 dicembre 2001.



FIG. 323. G. M. Morandi, *Studio per le Marie al sepolcro*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.



FIG. 324. G. M. Morandi, *Studio per le Marie al sepolcro*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.



FIG. 325-326. G. M. Morandi, *Studio per le Marie al sepolcro*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett; G. M. Morandi, *Studio per le Marie al sepolcro*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.



FIG. 327-328. Domenichino, *Maddalena penitente*, Londra, Mathiesen Fine Art Ltd; C. Ferri, *Maddalena e angeli*, Mexico City, Museo Nacional de San Carlos.



FIG. 329. G. M. Morandi, *I santi Valentino e Ilario adoranti il Sacramento*, Viterbo, Cattedrale di San Lorenzo.



FIG. 330. G. M. Morandi, *Studio per pala di Viterbo*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.



FIG. 331. G. M. Morandi, *Madonna con bambino e santi*, Cortona, Cattedrale.



FIG. 332. G. M. Morandi, *studio per Madonna con bambino e santi*, San Francisco, Museum of fine arts.



FIG. 333-334. G. M. Morandi, *Madonna con bambino (part.)*, Siena, convento dell'Osservanza; G. M. Morandi, *Madonna con bambino (part.)*, Siena, convento dell'Osservanza.

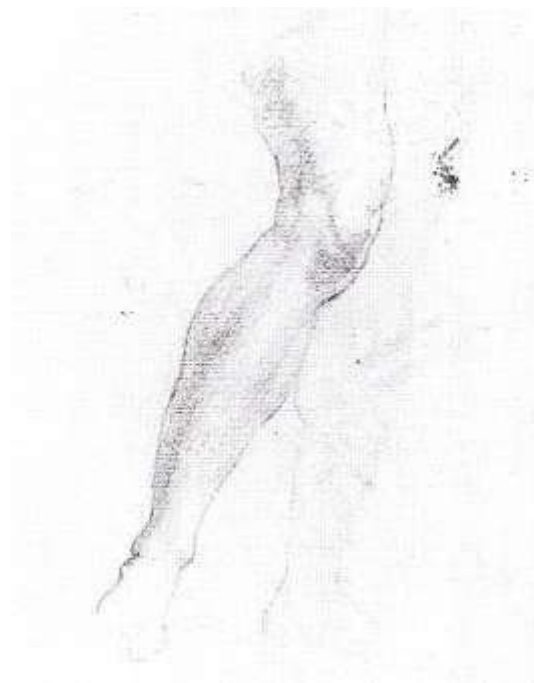


FIG. 335-336. G. M. Morandi, *Studio per una gamba di Cristo ne la Flagellazione di Cristo*, Lipsia, Museum der bildenden künste; Tiziano, *Incoronazione di spine (part.)*, Parigi, Musée du Louvre.



FIG. 337. G. M. Morandi, *Flagellazione di Cristo*, Firenze, Depositi del Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto.



FIG. 338 Gaetano Vascellini (da G. M. Morandi), *Flagellazione di Cristo*.



FIG. 339. G. M. Morandi, *Beato Gregorio Celli di Verucchio in preghiera*, Verucchio, chiesa di S. Agostino.



FIG. 340. Bartolomeo Silvestri, Dossale d'altare, Verucchio, chiesa di S. Agostino.



FIG. 341. G. M. Morandi, *Beato Gregorio Celli di Verucchio in preghiera*, Cambi Aste, 9 giugno 2011, lotto 199.



FIG. 342. Bottega di G. M. Morandi, *Madonna in gloria con i santi Donato, Francesco di Paola, Francesco Saverio, Filippo Neri e Francesco Borgia*, Corridonia, Pinacoteca Civica.



FIG. 343. G. M. Morandi, *Cristo e la samaritana*, Firenze, complesso di San Firenze.



FIG. 344. G. M. Morandi, *Scena biblica*, Firenze, complesso di San Firenze.



FIG. 345. G. M. Morandi, *Cristo e la samaritana*, Sebastopoli, Museo Pushkin.



FIG. 346. P. Nelli, *La Madonna del Rosario appare a san Domenico*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 347. Bottega di G. M. Morandi, *Annunciazione*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 348. Bottega di G. M. Morandi, *Natività*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 349. Bottega di G. M. Morandi, *Incoronazione della Vergine*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 350. Bottega di G. M. Morandi, *Presentazione al Tempio*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 351. Bottega di G. M. Morandi, *Assunzione della Vergine in cielo*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 352. Bottega di G. M. Morandi, *Discesa dello Spirito santo sulla Madonna e sugli Apostoli*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 353. Bottega di G. M. Morandi, *Cristo alla colonna*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 354. Bottega di G. M. Morandi, *Coronazione di spine*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 355. Bottega di G. M. Morandi, *Salita di Gesù al Calvario*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 356. Bottega di G. M. Morandi, *Gesù tra i dottori*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 357. Bottega di G. M. Morandi, *Visitazione*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 358. Bottega di G. M. Morandi, *Pregbiera nell'orto*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 359. Bottega di G. M. Morandi, *Resurrezione*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 360. Bottega di G. M. Morandi, *Ascensione*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 361-362. Montepulciano, Chiesa di san Bernardo, esterno; Bottega di G. M. Morandi, *Misteri del Rosario*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.



FIG. 363. Montepulciano, Chiesa di san Bernardo, interno.



FIG. 364. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Camillo Melzi*.



FIG. 365. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Francesco Paolucci di Calboli.*



FIG. 366. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Giulio Gabrielli*.



FIG. 367-368. G. Mazzuoli, *Busto del Cardinal Giulio Gabrielli*, Roma, Museo di Roma; G. M. Morandi (copia da), *Ritratto del Cardinal Giulio Gabrielli*, Ravenna, Biblioteca Classense.



FIG. 369-370. F. Voet, *Ritratto del cardinale Decio Azzolini*, Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen; Anonimo, *Ritratto del cardinale Decio Azzolini*, Stoccolma, Nationalmuseum.



FIG. 371. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Decio Azzolini*.



FIG. 372. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinale Luigi Capponi*.



FIG. 373-374. J. Sustermans, *Ritratto del Cardinale Luigi Capponi*, Houston, Museum of fine arts;
Anonimo, *Ritratto del Cardinale Luigi Capponi*, Ravenna, Palazzo arcivescovile.



FIG. 375. Anonimo, *Busto del Cardinale Luigi Capponi*, Roma, San Lorenzo in Lucina.

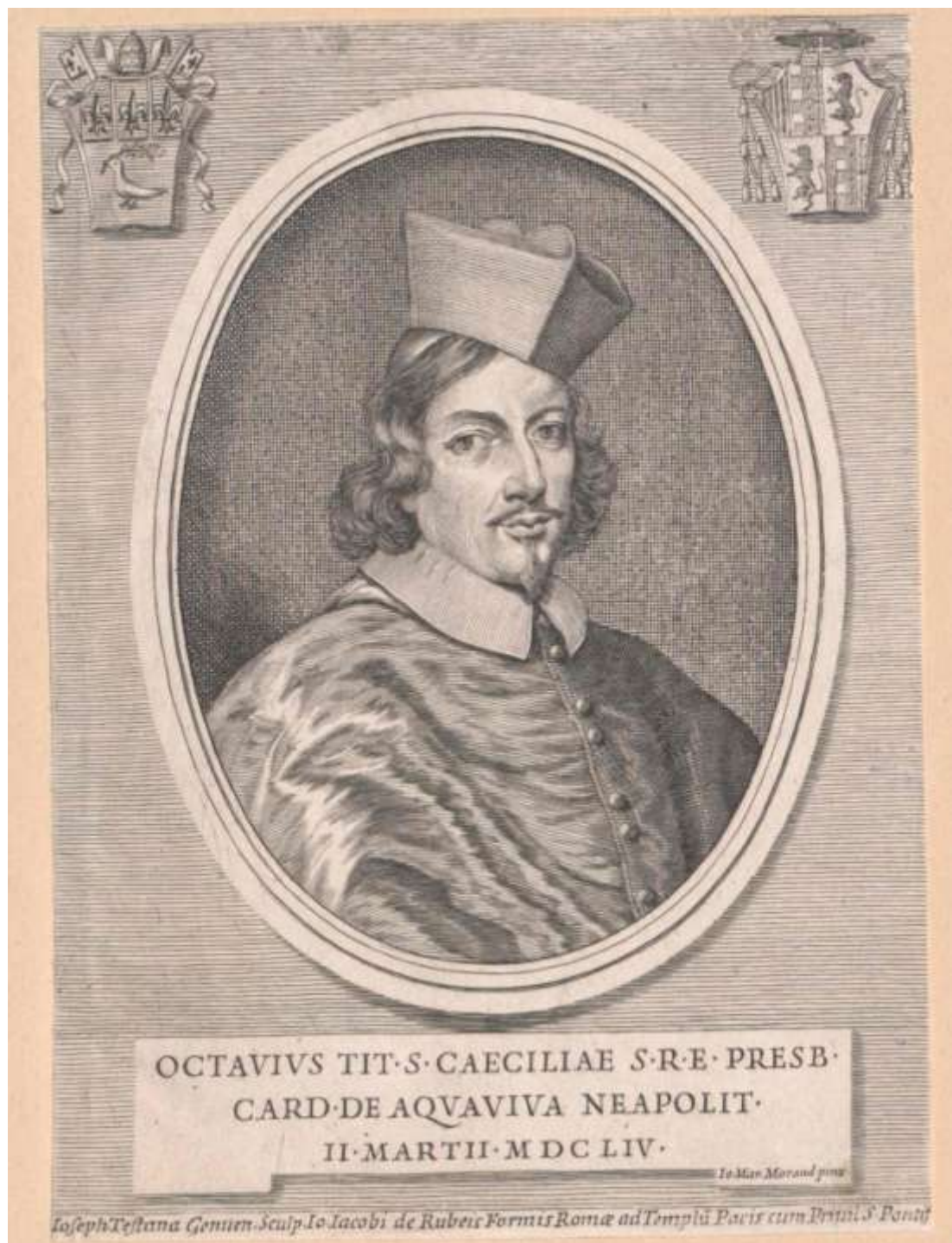


FIG. 376. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Ottavio de Acquaviva*.

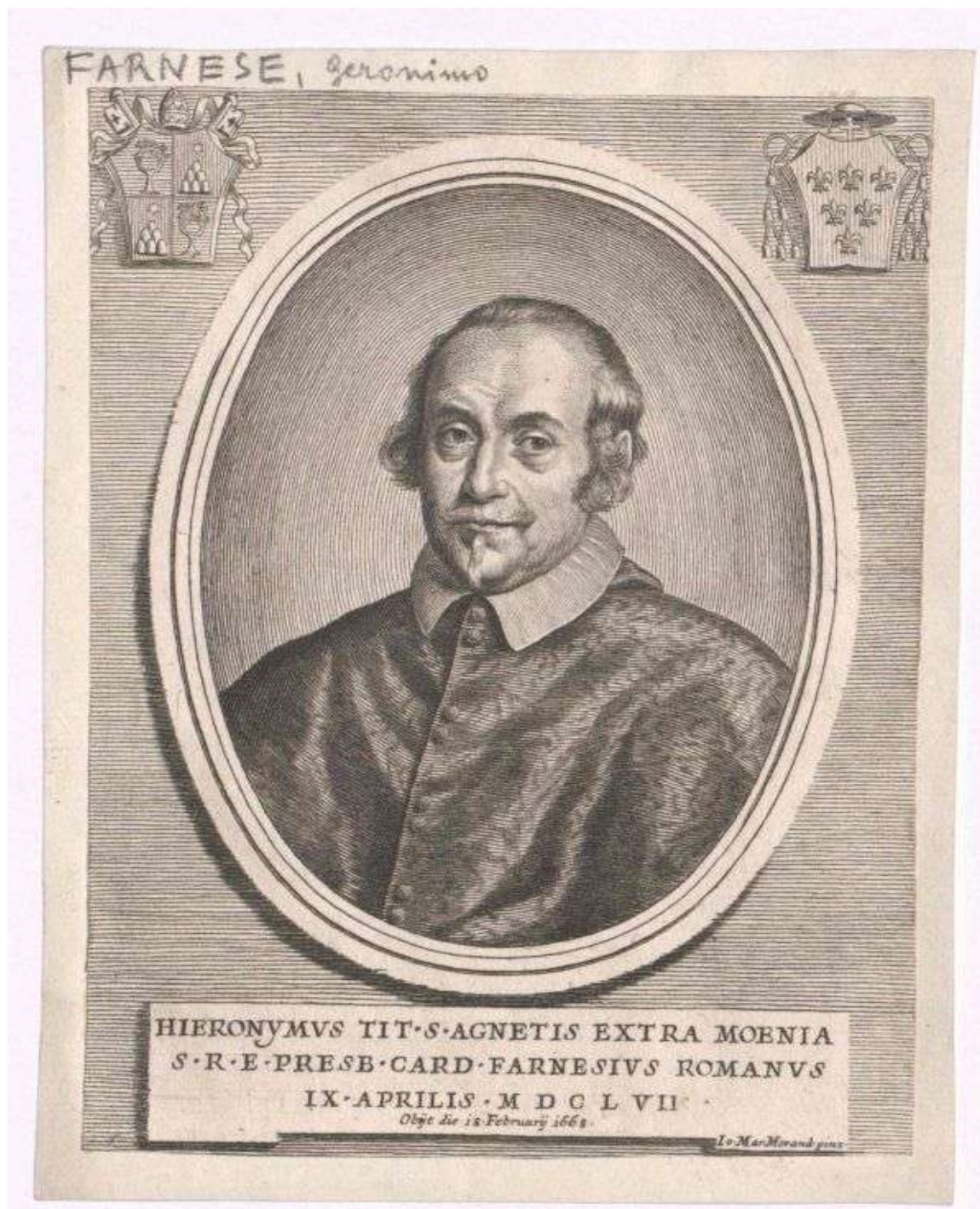


FIG. 377. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Girolamo Farnese*.

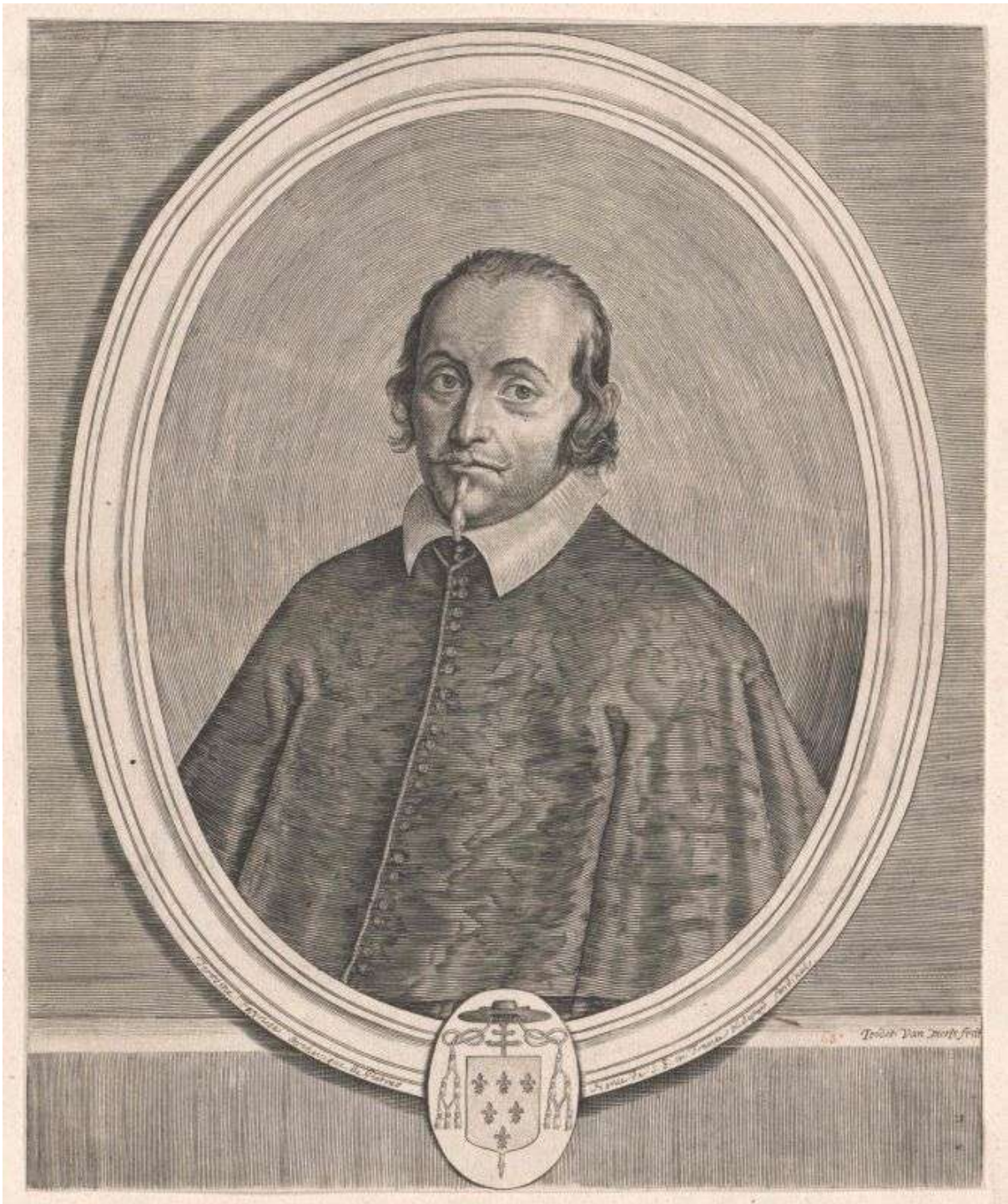


FIG. 378. T. van Inerle (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Girolamo Farnese*.



FIG. 379. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Odoardo Vecchiarelli*.



FIG. 380. A. Clouet (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Gregorio Barbarigo.*



FIG. 381. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Gregorio Barbarigo*.



FIG. 382-383. Anonimo, *Ritratto del cardinale Gregorio Barbarigo*, Venezia; C. Maratta, *Ritratto del cardinale Jacopo Rospigliosi*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



FIG. 384-385. C. Maratta, *Ritratto del cardinale Jacopo Rospigliosi*, Roma, Galleria Pallavicini; G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Jacopo Rospigliosi*, collezione privata.



FIG. 386. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Iacopo Rospigliosi.*



FIG. 387. A. Clouet (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Iacopo Rospigliosi.*



FIG. 388. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di G. B. Rospigliosi*.



FIG. 389-390. P. Ronche, *Ritratto di G. B. Rospigliosi*, Roma, Galleria Pallavicini; C. Maratta, *Ritratto di Tommaso Rospigliosi*, Roma, Christie's, 8 marzo 1989.



FIG. 391. A. Clouwet (da C. Maratta), *Ritratto di Tommaso Rospigliosi*.



FIG. 392-393. G. B. Gaulli, *Ritratto di Sigismondo Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi; A. Clouwet (da G. B. Gaulli), *Ritratto di Sigismondo Chigi*.



FIG. 394-395. F. Voet, *Ritratto di Sigismondo Chigi*, collezione privata; G. B. Gaulli, *Ritratto di Sigismondo Chigi*, Baltimora, Walters art Gallery.



FIG. 396-397. F. Voet, *Ritratto del cardinale Caesar d'Estrées*, Milano, Finarte, 4 aprile 1989, lotto 213; F. Voet, *Ritratto del cardinale Caesar d'Estrées*, Londra, collezione privata.



FIG. 398-399. A. Clouwet (da F. Voet), *Ritratto del cardinale Caesar d'Estrées*; R. Nanteuil, *Ritratto del cardinale Caesar d'Estrées*.



FIG. 400. N. Billy (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Caesar d'Estrées*.



FIG. 401. A. van Westerhout (da G. M. Morandi), Ritratto del Cardinale Antonio Pignatelli.



FIG. 402. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Flaminio Taia*



FIG. 403. Anonimo, *Busto del cardinale Flaminio Taia*, Roma, Santa Maria della Pace



FIG. 404. G. M. Morandi, *Cristo tra Mosè ed Elia*, New York, Pierpont Morgan Library, Department of drawings and prints



FIG. 405. A. Taddei (da G. M. Morandi), *Visione della Trasfigurazione di Cristo a san Ranieri*.

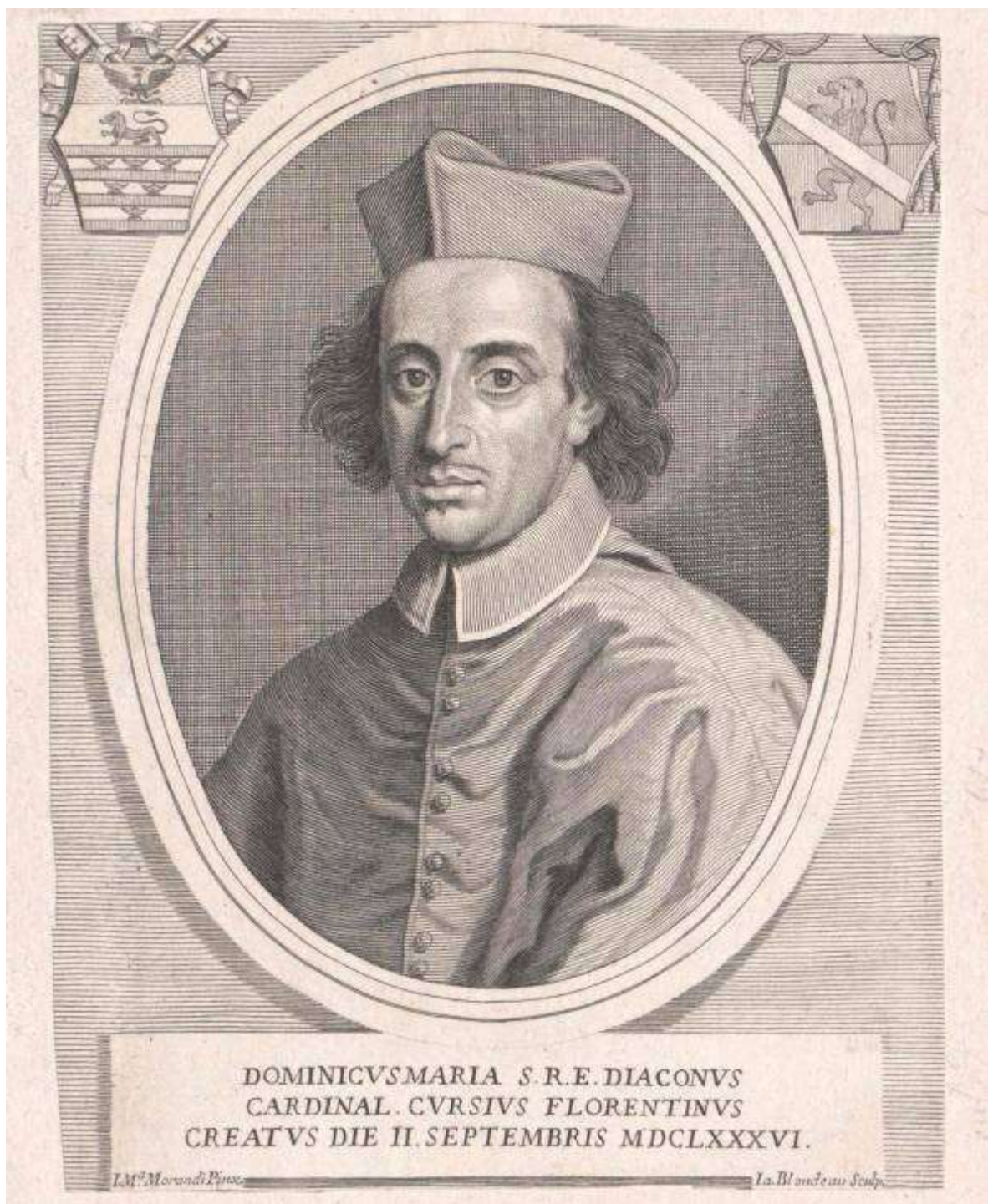


FIG. 406. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Domenico Maria Corsi*.



FIG. 407-408. G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*, Viterbo; Bottega di G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*, Oriolo Romano, Palazzo Altieri.



FIG. 409-410. A. von Maron (da G. B. Gaulli), *Ritratto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*, Roma, Galleria Nazionale d'arte antica; G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.



FIG. 411-412. A. Clouwet (da G. B. Gaulli), *Ritratto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*; L. Merlini, *Busto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*, collezione privata.



FIG. 413-414. G. B. Gaulli, *Ritratto di Alessandro VIII*, collocazione attuale sconosciuta; D. Guidi, *Busto di Alessandro VIII*, Londra, Victoria and Albert Museum.



FIG. 415. J. C. Allet (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Luigi Omodei Jr.*



FIG. 416-417. L. Garzi, *San Simone*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana; G. A. Grecolini, *San Giuda Taddeo*, Pinacoteca Vaticana.



FIG. 418-419. F. Trevisani, *San Pietro*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana; G. Ghezzi, *San Filippo*, Parigi, Christie's, 22 giugno 2001.



FIG. 420-421. G. P. Melchiori, *San Giacomo maggiore*, Parigi, Christie's, 22 giugno 2001; G. Passeri, *San Matteo*, Parigi, Christie's, 22 giugno 2001.



FIG. 422-423. G. Pesci, *San Barnaba*, Parigi, Christie's, 22 giugno 2001; C. Poerson, *San Giacomo minore*, Londra, Sotheby's, 31 gennaio 2013.



FIG. 424. Cappella della Madonna della Lettera, Roma, San Pietro in Montorio.



FIG. D1. G. M. Morandi *Cristo e la Samaritana al pozzo.*



FIG. D2. G. M. Morandi, *Morte di San Francesco Saverio sulla spiaggia di Goa*, Chatsworth, Devonshire collection.



FIG. D3. G. M. Morandi, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.



FIG. D4. G. M. Morandi, *Tancredi che battezza Clorinda*, Norfolk, Chrysler Museum of art.



FIG. D5. G. M. Morandi, *San Pietro Nolasco riscatta la libertà di schiavi cristiani*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.



FIG. D6. G. M. Morandi, *Studio di un paesaggio con colline e una città*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.



FIG. D7. G. M. Morandi, *Domine, quo vadis?*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.



FIG. D8. G. M. Morandi, *Scena di battaglia*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.



FIG. D9. G. M. Morandi, *Battesimo di san Francesco Saverio alle folle*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.



FIG. D10. G. M. Morandi, *Scena di concilio ecumenico*, Londra, Royal collection.



FIG. D11-D12. G. M. Morandi, *L'apparizione della Madonna e di Gesù bambino ad un santo eremita*, Londra, Royal collection; G. M. Morandi, *Studio per un Giovanni Battista*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.



FIG. D13-D14. G. M. Morandi, *Studio per una santa Barbara*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe; G. M. Morandi, *Studio di apostoli per un'Assunzione della Vergine*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.



FIG. D15. G. M. Morandi, *Morte di san Giuseppe*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.



FIG. D16. G. M. Morandi, *Cristo cade portando la croce*, Vienna, Albertina Museum.



FIG. D17. G. M. Morandi, *Muzio Scevola davanti al re Porsenna*, The Los Angeles County Museum of Art.



FIG. D18. G. M. Morandi, *Ritrovamento di Mosè*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.



FIG. D19. G. M. Morandi, *Adorazione dei pastori*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.



FIG. D20. G. M. Morandi, *La caduta di Satana*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.



FIG. D21. G. M. Morandi, *San Carlo Borromeo in preghiera*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.



FIG. D22-D23. G. M. Morandi, *Il citarista Arione*, Londra, Sotheby's, 5 luglio 1993; G. M. Morandi, *Centauro che suona una lira*, Londra, Sotheby's, 5 luglio 1993.



FIG. D24. G. M. Morandi, *Processione con musicisti e personaggi in costume*, Londra, asta Christie's, 8 luglio 2008, lotto 49.



FIG. D25-D26. G. M. Morandi, *Studio per un frontespizio con Allegoria*, New York, Isabel O'Neil studio; G. M. Morandi, *Adorazione dei pastori*, New York, Sotheby's, 30 gennaio 2015, lotto 699.



FIG. D27. G. M. Morandi, *Latona trasforma i contadini in rane*, New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, Drawings, Prints, and Graphic Design department.



FIG. D28. Bottega di Giovanni Maria Morandi, *Apparizione della Madonna a vari santi*, Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum.



FIG. D29-D30. G. M. Morandi, *Sacra famiglia con agnello* New York, Doyle, 21 gennaio 2004, lotto 43; G. M. Morandi, *Ercole Farnese*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.



FIG. D31-D32. G. M. Morandi, *Personificazione della Fede*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum; G. M. Morandi, *Studi per corpo maschile morto*, Weimar, Museum der Klassik Stiftung.

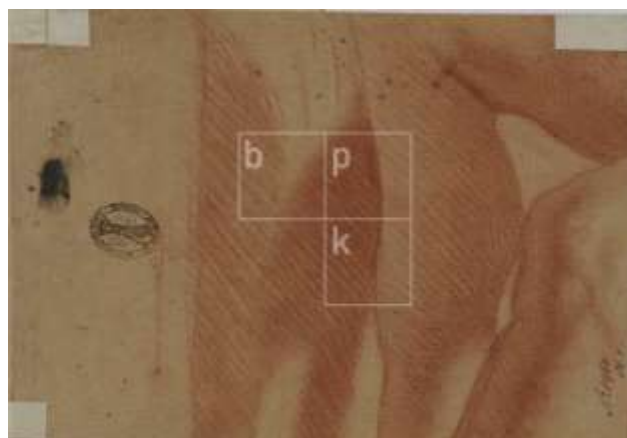
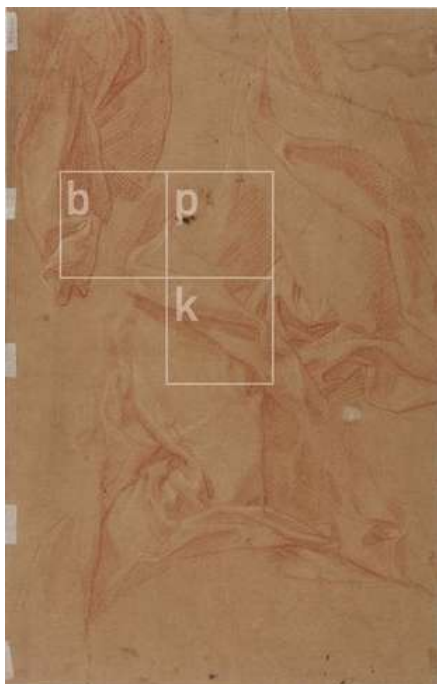


FIG. D33-D34. G. M. Morandi, *Studi per panneggi*, Weimar, Museum der Klassik Stiftung; G. M. Morandi, *Studi per gambe*, Weimar, Museum der Klassik Stiftung.



FIG. D35. G. M. Morandi, *Studi per teste maschili*, Weimar, Museum der Klassik Stiftung.



FIG. D36. G. M. Morandi, *Studi per putti*, Weimar, Museum der Klassik Stiftung.



FIG. D37-D38. G. M. Morandi, *Studio di un putto*, Francoforte sul Meno, Städelsches Kunstinstitut; G. M. Morandi, *Studio di un putto che reca un giglio*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.

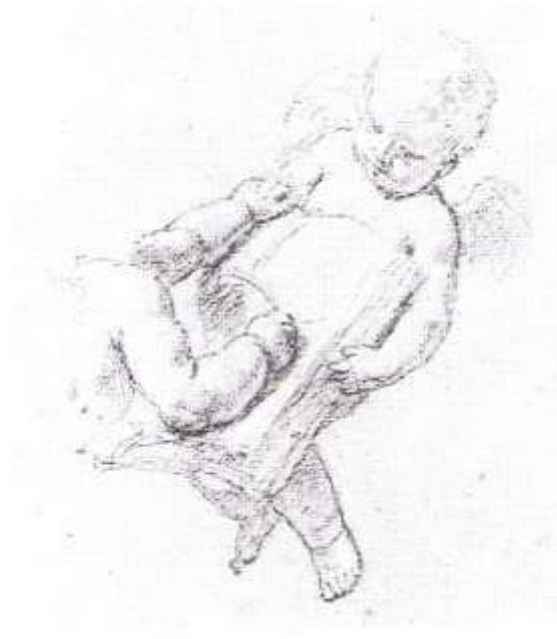


FIG. D39-D40. G. M. Morandi, *Studio di un putto con braccia alzate*, Lipsia, Museum der bildenden Künste; G. M. Morandi, *Studio di due putti con libro aperto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.

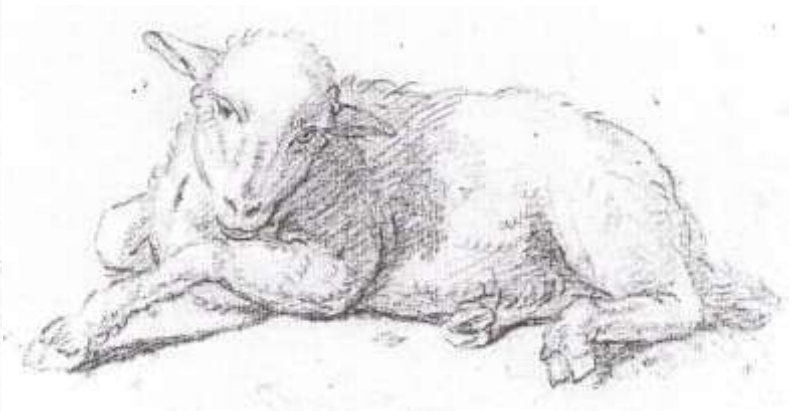


FIG. D41-D42. G. M. Morandi, *Studio di una testa femminile*, Lipsia, Museum der bildenden Künste; G. M. Morandi, *Studio di un agnello*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.



FIG. D43-D44. G. M. Morandi, *Studio di putto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste; G. M. Morandi, *Studio di putto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.



FIG. D45-D46. G. M. Morandi, *Studio di putto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste; G. M. Morandi, *Studio per Madonna con bambino*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.



FIG. D47-D48. Anonimo, *Ritratto di Alessandro VII*, Stoccolma, Nationalmuseum; Anonimo, *Ritratto di uomo*, Haarlem, Teylers Museum.



FIG. B1-B2. G. Rossi (da P. Nelli), *Ritratto di papa Clemente XI*; G. Rossi (da P. Nelli), *Ritratto del cardinale Annibale Albani*.



FIG. B3-B4. G. Rossi (da P. Nelli), *Ritratto del cardinale Alessandro Albani*; G. Massa (da P. Nelli), *Ritratto di papa Benedetto XIV*.



FIG. B5-B6. P. Nelli, *Autoritratto*, Stoccolma, Nationalmuseum; P. Nelli, *Cristo e la Madonna che consegnano il libro e l'abito vescovile a san Nicola di Bari*, Roma, Santa Caterina a Magnanapoli.



FIG. B7-B8. O. Vicinelli, *Cristo crocifisso*, Roma, Santa Maria delle Grazie a Roma; O. Vicinelli, *Cristo nell'orto del Getsemani*, Roma, Santa Maria in Monticelli.



FIG. B9. O. Vicinelli, *Madonna addolorata con i simboli della passione*, Osimo, Civica raccolta d'arte.



FIG. B10. O. Vicinelli, *Incoronazione della Vergine*, Segni, chiesa del Gesù.



FIG. B11. O. Vicinelli, *Incoronazione della Vergine*, Vienna, Albertina Museum.

Elenco delle illustrazioni

- I. P. Nelli, *Ritratto di Giovanni Maria Morandi*, Roma, Accademia di San Luca.
- II. P. Nelli, *Ritratto di Giovanni Maria Morandi*, Stoccolma, Nationalmuseum.
- III. G. F. Ramelli (da P. Nelli), *Ritratto di Giovanni Maria Morandi*, Torino, Gabinetto delle Miniature del Palazzo Reale.
- IV. P. L. Ghezzi, *Caricatura di Giovanni Maria Morandi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
- V. G. M. Morandi, *Bacco e Arianna*, Milano, Galleria “Stanza del Borgo”.
- VI. A. Melissi, *Pan e Siringa*, Firenze, Collezione Bigongiari.
- VII. G. M. Morandi, *Scena mitologica*, Parigi, Musée du Louvre, Department des arts graphiques.
- VIII. G. M. Morandi, *Venere e Marte*, New York, Cooper Hewitt, Smithsonian design museum.
- IX. G. Bilivert, *Eco e Narciso*, Milano, Galleria “Stanza del Borgo”.
- X. G. M. Morandi, *Studio di teste maschili*, Parigi, Musée du Louvre, Department des arts graphiques.
- XI. G. M. Morandi, *Visitazione di sant’Elisabetta*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe.
- XII. G. M. Morandi, *San Francesco in preghiera*, collezione privata.
- XIII. Cigoli, *San Francesco in preghiera*, San Pietroburgo, Hermitage Museum.
- XIV. Cigoli, *Estasi di san Francesco*, Firenze, Galleria degli Uffizi.
- XV. Cigoli, *Estasi di san Francesco*, Milano, Finarte, 7 maggio 2009, lotto 367.
- XVI. G. Bilivert, *San Zanobi resuscita un fanciullo (part.)*, Londra, National Gallery.
- XVII. G. M. Morandi, *Ecce Homo*, Ravenna, Pinacoteca comunale.
- XVIII. G. M. Morandi, *Maddalena*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.
- XIX. G. M. Morandi, *Ecce Homo*, collezione privata.
- XX. G. Bilivert, *Morte di Cleopatra*, Firenze, Galleria degli Uffizi.
- XXI. G. Bilivert, *Maddalena in penitenza (part.)*, Firenze, chiesa di Santa Margherita de’ Cerchi.
- XXII. G. Bilivert, *Giove e Antiope (part.)*, Roma, Bloomsbury auctions, 12 giugno 2008, lotto 13.
- XXIII. Cigoli, *Pietà (part.)*, Grosseto, Museo archeologico e d’arte della Maremma.
- XXIV. G. Bilivert, *Sant’Agnese (part.)*, Londra, Sotheby’s, 6 dicembre 2007, lotto 256.
- XXV. G. Bilivert, *San Sebastiano*, Firenze, Ospedale degli Innocenti.
- XXVI. G. Bilivert, *Santa Caterina d’Alessandria*, Londra, Christie’s, 26 settembre 2003, lotto 290.
- XXVII. Cigoli, *Annunciazione*, Londra, Sotheby’s, 31 gennaio 2013, lotto 159.
- XXVIII. Cigoli, *Sacrificio di Isacco (part.)*, Firenze, Palazzo Pitti.
- XXIX. G. M. Morandi, *Studi per un pennacchio con due figure allegoriche e un santo in preghiera*, collezione privata.
- XXX. G. M. Morandi, *Studio per un pennacchio con due figure allegoriche*, collezione privata.
- XXXI. Anonimo (da G. M. Morandi), *Ritratto di Paolo Sforza*, Roma, collezione Sforza Cesarini.
- XXXII. G. M. Morandi, *Maddalena in adorazione del Crocifisso*, Berlino, collezione privata.
- XXXIII. G. M. Morandi, *Studio per Borea e Orizja*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.
- XXXIV. G. M. Morandi, *Studio per Borea e Orizja*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.
- XXXV. G. M. Morandi, *Studio per Apollo e Giacinto*, Düsseldorf, Kunstmuseum, Kupferstichkabinett.

Catalogo dei dipinti

1. G. M. Morandi, *Predica di san Francesco di Sales*, collocazione attuale sconosciuta (già Castelfusano, collezione Chigi).
2. G. M. Morandi, *Predica di san Francesco di Sales*, Modena, Banca popolare dell'Emilia.
3. Bottega di G. M. Morandi, *Predica di san Francesco di Sales*, Siena, chiesa di San Bernardino alle volte.
4. G.M. Morandi (copia da), *Predica di san Francesco di Sales*, Berlino, Auctionata, 16 maggio 2015.
5. F. Albani, *Battesimo di Cristo (part.)*, Lione, Musée de beaux-arts.
6. A. Carracci, *Estasi di San Francesco (part.)*, Roma, Galleria Borghese.
7. G. M. Morandi, *Studio per una gamba e un piede*, Lipsia Museum der bildenden künste.
8. G. M. Morandi, *Studio di due donne sedute che conversano*, Lipsia Museum der bildenden künste.
9. G. Valet (da G. M. Morandi), *San Francesco di Sales*.
10. Bottega di G. M. Morandi, *San Francesco di Sales*, Roma, Galleria Corsini.
11. F. Aquila (da G. M. Morandi), *San Francesco di Sales*.
12. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Albizi*, Ariccia, Palazzo Chigi.
13. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Albizi*, Ariccia, Palazzo Chigi.
14. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Albizi*, Ariccia, Palazzo Chigi.
15. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Albizi*, Il Ponte casa d'aste, 10 ottobre 2012, lotto 457.
16. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Francesco Albizi*.
17. D. Guidi e V. Felici, *Busto del cardinale Francesco Albizi*, Roma, Santa Maria in Traspontina.
18. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di Alessandro VII*, Londra, Sotheby's, 18 maggio 2004, lotto 479.
19. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di Alessandro VII*, collezione privata.
20. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di Alessandro VII*, Moulineaux (FR), Artimes Enchères, 30 novembre 2014, lotto 351.
21. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto di Alessandro VII*.
22. F. Spierre (da G. M. Morandi), *Ritratto di Alessandro VII*.
23. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di Alessandro VII*, Faenza, Pinacoteca civica.
24. G. B. Gaulli, *Ritratto di Alessandro VII*, Baltimora, Walters art gallery.
25. M. Piccioni (da G. M. Morandi), *Ritratto di Alessandro VII*, collezione privata.
26. G. M. Morandi, *Transito della Vergine*, Roma, Santa Maria della Pace.
27. G. M. Morandi, *Transito della Vergine*, Roma, Galleria Borghese.
28. G. M. Morandi, *Studio per la testa della Vergine*, Parigi, Musée du Louvre.
29. G. M. Morandi, *Studio per la testa della Vergine*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe.
30. Anonimo (da G. M. Morandi), *Transito della Vergine*, Londra, Sotheby's 2013, lotto 316, già Londra, Phillips, 8 luglio 1992, lotto 171.
31. P. Aquila (da G. M. Morandi), *Transito della Vergine*.
32. G. M. Morandi, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Roma, Santa Maria del Popolo.
33. G. M. Morandi, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Milano Altomani&Sons.
34. Copia da G. M. Morandi, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Colleparado (FR), chiesa di san Bartolomeo, sacrestia.
35. Copia da G. M. Morandi, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Cremona, chiesa di sant'Ilario.
36. Copia da G. M. Morandi, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Roma, Minerva auctions.

37. Guercino, *Studio per la Visitazione*, London, Royal Collections.
38. F. Boschi, *Erodiade con la testa del Battista*, Chambéry, Musée des beaux-arts.
39. P. da Cortona, *Cesare rimette Cleopatra sul trono*, Lione, Musée des beaux-arts.
40. G. M. Morandi, *Studio di putti*, Lipsia Museum der bildenden künste.
41. G. M. Morandi, *Studio di una gamba femminile drappeggiata*, Lipsia Museum der bildenden künste.
42. G. M. Morandi, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Reggio Emilia, Musei Civici, Fondo disegni antichi.
43. Artista di scuola marchigiana, *Visitazione della Vergine a sant'Elisabetta*, Morro d'Alba, chiesa della Santissima Annunziata.
44. G. M. Morandi, *Ritratto di Laura Marsili con Agostino e Flavio Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.
45. Anonimo pittore senese, *Ritratto di Laura Marsili*, Castelfusano, palazzo Chigi.
46. J. Sustermans, *Ritratto di Anna Maria Luisa e Ferdinando De' Medici con la governante*, Firenze, Museo Stibbert.
47. G. M. Morandi, *Ritratto di Agostino Chigi col nipote Fabio*, Ariccia, Palazzo Chigi.
48. Anonimo, *Ritratto di Agostino Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.
49. G. M. Morandi, *Ritratto di Augusto Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.
50. G. M. Morandi, *Ritratto di Olimpia della Ciaja*, Ariccia, Palazzo Chigi.
51. T. Titi, *Ritratto di Maria Maddalena d'Austria*, Firenze, Galleria degli Uffizi.
52. G. M. Morandi, *Ritratto di Angela Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.
53. G. M. Morandi, *Ritratto di Sigismondo Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.
54. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Giulio Rospigliosi*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte antica.
55. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Giulio Rospigliosi*.
56. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Giulio Rospigliosi*, Montpellier, Musée Fabre.
57. N. Bonnat, *Ritratto di papa Clemente IX*.
58. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
59. N. de Larmessin, *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*.
60. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.
61. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*, Londra, Sotheby's, 20 maggio 2008, lotto 74.
62. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Flavio Chigi*.
63. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi*, Vienna, Dorotheum, 21 ottobre 2014, lotto 20.
64. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi*, Firenze, Pandolfini, 21 ottobre 2010.
65. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi*, Babuino, 19 ottobre 2015, lotto 98.
66. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Girolamo Buonvisi*.
67. G. M. Morandi, *Ritratto del Cardinal Cesare Fachinetti*, Genova, asta Wannenes, 5 marzo 2015, lotto 972.
68. S. Picart (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Cesare Fachinetti*.
69. G. M. Morandi, *Ritratto di Agostino Chigi*, collezione privata.
70. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto di Agostino Chigi*.
71. G. M. Morandi, *Ritratto della principessa Maria Virginia Borghese*, Ariccia, Palazzo Chigi.
72. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto della principessa Maria Virginia Borghese*.
73. J. Frosne, *Ritratto di Agostino Chigi*.
74. F. Voet, *Ritratto della principessa Maria Virginia Borghese*, Ariccia, Palazzo Chigi.
75. J. Frosne, *Ritratto di Mario Chigi*.
76. F. Voet, *Ritratto della principessa Maria Virginia Borghese*, San Pietroburgo, Hermitage Museum.
77. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.

78. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Chigi*, collezione privata.
79. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Chigi*, Perugia, Museo Martinelli.
80. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Chigi*, Firenze, Palazzo Corsini.
81. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto di Mario Chigi*.
82. G. M. Morandi, *Ritratto di Berenice della Ciaja*, Ariccia, Palazzo Chigi.
83. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto di Berenice della Ciaja*.
84. G. M. Morandi, *Ritratto di gentildonna in abiti vedovili*, Bloomsbury Auctions, 19 aprile 2009.
85. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Nuzzi de' fiori*, Ariccia, palazzo Chigi.
86. G. M. Morandi, *Ritratto di Mario Nuzzi de' fiori (part.)*, Ariccia, palazzo Chigi.
87. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Maria Mancini*, Roma, collezione privata.
88. G. B. Bonacina (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Francesco Maria Mancini*.
89. P. de Champagne, *Ritratto del cardinale Mazzarino*, Chantilly, Musée Condé.
90. G. M. Morandi, *Il riposo dalla fuga in Egitto*, Pennsylvania, Nelson Shanks collection.
91. G. M. Morandi, *Il riposo dalla fuga in Egitto*, collezione Sforza Cesarini.
92. G. M. Morandi, *Ercole nel giardino delle Esperidi (part.)*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
93. G. M. Morandi, *Orfeo ed Euridice*, Parigi, Musée du Louvre.
94. Correggio, *Zingarella*, Napoli, Museo di Capodimonte.
95. G. M. Morandi, *Studio di due mani femminili*, Lipsia Museum der bildenden künste.
96. G. M. Morandi, *Ritratto di Giuseppe Calasanzio*, Roma, Curia generalizia dei Padri delle Scuole Pie presso San Pantaleo.
97. P. Campana (da G. M. Morandi), *Ritratto di Giuseppe Calasanzio*.
98. G. M. Morandi (copia da), *Ritratto di Giuseppe Calasanzio*, Firenze, chiesa di San Giovannino degli Scolopi.
99. Artista spagnolo del XIX secolo (da G. M. Morandi), *Ritratto di Giuseppe Calasanzio*, Madrid, Instituto de España.
100. G. M. Morandi, *Ritratto di papa Alessandro VII alla processione del Corpus Domini*, Nancy, Musée des beaux-arts.
101. C. Ceci, *Il vero disegno della processione del Corpus Domini fatta dalla Santità di nostro Signore papa Alessandro VII l'anno primo del suo pontificato del 1655*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.
102. Anonimo pittore romano, *Veduta di piazza san Pietro nel giorno del Corpus Domini*, Roma, Museo di Roma.
103. Anonimo, *Facciata del cortile del Maresciallo che resta addosso all'Appartamento del Datario*, Londra, British Library.
104. *Seggettiero pontificio*, Illustrazione tratta da F. Bonanni, *La gerarchia ecclesiastica*, Roma 1720.
105. C. Visscher (da G. B. Gaulli), *Ritratto del cardinale Cesare Rasponi*.
106. G. M. Morandi, *Ritratto di gentiluomo di casa Chigi*, Roma, Palazzo Patrizi.
107. Anonimo, *Ritratto di Leonardo Agostini*.
108. G. M. Morandi, *Ritratto di Sigismondo Francesco d'Asburgo, arciduca del Tirolo e della Bassa Austria*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
109. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco*, collezione privata.
110. Hans Frick, *Armatura dell'arciduca Sigismondo Francesco*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer.
111. Artista di scuola austriaca, *Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco*, Berlino, Bundesamt für zentrale Dienste und offene Vermögensfragen.
112. Jakob von Sandrart, *Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco*, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek.
113. Mathäus Küsel, *Ritratto dell'arciduca Sigismondo Francesco*, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung.

114. J. Sustermans, *Ritratto di Anna de' Medici*, Roma, Palazzo Montecitorio.
115. J. Thomas, *Ritratto di Margherita Teresa d'Asburgo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
116. F. Luyckx, *Ritratto di Eleonora Gonzaga nelle vesti di Diana*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie.
117. C. Dolci, *Ritratto dell'imperatrice Claudia Felicitas nelle vesti di Galla Placidia che distrugge un idolo*, Firenze, Galleria Palatina.
118. G. M. Morandi, *Ritratto di Anna de' Medici*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
119. G. M. Morandi, *Ritratto di Claudia Felicitas nelle vesti di Diana cacciatrice*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
120. G. M. Morandi, *Ritratto dell'arciduchessa Claudia Felicitas d'Asburgo*, Firenze, Villa Medicea del Poggio Imperiale.
121. G. M. Morandi, *San Ruperto in gloria sulla città di Salisburgo*, collocazione sconosciuta.
122. G. M. Morandi, *Ritratto dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo*, collezione privata.
123. G. Cagnacci, *Ritratto dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
124. Jan Thomas, *Ritratto dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
125. B. von Block, *Ritratto dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo*, Coburgo, Kunstsammlungen der Veste Coburg.
126. Francesco Chigi, *Foto della sala maestra del palazzo Chigi di Ariccia*.
127. G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Firenze, Galleria Palatina, depositi.
128. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto di papa Clemente IX*.
129. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di papa Clemente IX*.
130. G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Roma, Collezione Sforza Cesarini.
131. G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Ariccia, Palazzo Chigi.
132. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Roma, Santa Maria in Vallicella.
133. G. M. Morandi, *Ritratto di Camillo Rospigliosi*, Macerata, Musei civici di Palazzo Buonaccorsi.
- 133bis. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Genova, Cambi aste, 31/03/2017.
134. G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Roma, Galleria Pallavicini.
135. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Clemente IX*, Genova, Wanennes, 6 marzo 2014, lotto 1125.
136. G. M. Morandi, *Papa Clemente IX benedice un gruppo di religiosi*, Parigi, Louvre, Département des arts graphiques.
137. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di Camillo Rospigliosi*.
138. G. B. Calandra (da G. M. Morandi), *Ritratto di Camillo Rospigliosi*, Los Angeles, J. P. Getty Museum.
139. G. M. Morandi, *Ritratto di Felice Rospigliosi*, collezione privata.
140. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di Felice Rospigliosi*.
141. G. M. Morandi, *Cristo crocifisso*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica.
142. G. M. Morandi, *Cristo crocifisso*, Siena, Collezione Chigi Saracini.
143. G. M. Morandi, *Cristo crocifisso*, Roma, Villino Ximenes.
144. C. Valet (da L. Baldi), *Cristo spirante in croce*.
145. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, olio su tela, collezione privata.
146. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, asta Babuino 18/20 giugno 2013.
147. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, Pesaro.
148. Anonimo (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*.
149. G. M. Morandi (copia da), *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, Massa Carrara.
150. C. Maratta, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, Milano, Collezione Koelliker.
151. J. Blondeau (da C. Maratta), *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*.
152. Anonimo (da C. Maratta), *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*.
153. G. Testana, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*.
154. G. Testana (da G. B. Gaulli), *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*.

155. G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Alderano Cybo*, Londra, asta Christie's, 27 dicembre 2005, lotto 209.
156. F. Cavallini, Busto del cardinale Alderano Cybo, Roma, Santa Maria del Popolo.
157. G. M. Morandi, *Autoritratto*, Roma, Accademia nazionale di San Luca.
158. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*, Roma, Palazzo Doria Pamphilj.
159. Anonimo (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*.
160. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*, Genova, Villa del Principe.
161. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*, Roma, Palazzo del Collegio Leoniano ai Prati.
162. G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Girolamo Gastaldi*, Napoli, Palazzo reale.
163. G. Lucenti, *Busto del cardinale Girolamo Gastaldi*, Roma, Santa Maria dei Miracoli.
164. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Barberini*, collezione privata.
165. L. Ottoni, *Ritratto del cardinale Francesco Barberini*, Roma, Museo di Roma.
166. G. M. Morandi, *Annunciazione*, Siena, chiesa della Santissima Annunziata.
167. G. M. Morandi, *Studio per l'Annunciazione*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.
168. G. M. Morandi, *Studio per la Madonna Annunciata*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.
169. G. M. Morandi, *Studio per l'Annunciazione*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.
170. G. M. Morandi, *Studio per l'Annunciazione*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.
171. D. Montorselli, *Angelo annunciante*, Siena, chiesa di San Giovanni Evangelista Monastero.
172. G. M. Morandi, *Madonna orante*, Roma, Christie's, 23 febbraio 1978, lotto 37.
173. G. M. Morandi, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Como, Pinacoteca comunale.
174. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Ariccia, Palazzo Chigi.
175. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di papa Innocenzo XI*.
176. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di papa Innocenzo XI*.
177. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Firenze, Galleria degli Uffizi, depositi.
178. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Bonhams, 7 dicembre 2005, lotto 103.
179. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Farsetti, 29 ottobre 2010, lotto 274.
180. F. Voet, *Ritratto di papa Innocenzo XI*, Varese, collezione Orsi.
181. G. M. Morandi, *Annunciazione*, Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia.
182. G. M. Morandi, *Sposalizio della Vergine*, Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia.
183. G. F. Romanelli, *Assunzione della Vergine in cielo*, Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia.
184. G. Bonati, *Visitazione*, Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia.
185. C. Maratta, *Natività della Vergine*, collezione privata.
186. G. Hallet, *Natività della Vergine*, Roma, Santa Maria dell'Anima, sagrestia.
187. G. M. Morandi, *Sposalizio della Vergine*, Finarte Semenzato, 23 giugno 2003, lotto 193.
188. G. M. Morandi, *Studio per lo Sposalizio della Vergine*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
189. G. M. Morandi (copia da), *Sposalizio della Vergine*, Cambi aste, 13 marzo 2014, lotto 570.
190. G. M. Morandi, *Studio per l'Annunciazione*, Colonia, Wallraf-Richartz Museum.
191. N. Le Sueur (da G. M. Morandi), *Annunciazione*, Londra, Christie's, 21 marzo 2007, lotto 705.
192. N. Le Sueur (da G. M. Morandi), *Annunciazione*.
193. Santa Maria dell'Anima, Sagrestia.
194. Santa Maria dell'Anima, Sagrestia.
195. G. M. Morandi, *Estasi di san Filippo Neri*, Siena, Battistero di san Giovanni.
196. G. M. Morandi, *Estasi di san Filippo Neri (part.)*, Siena, Battistero di san Giovanni.

197. G. M. Morandi, *Studio per l'Estasi di san Filippo Neri*, Londra, Florian Harb.
198. G. M. Morandi, *Apparizione della Santissima Trinità a quattro santi*, Colonia, Wallraf-Richartz Museum.
199. G. M. Morandi, *Santo monaco che dona la regola a un confratello*, Louvre, Département des arts graphiques.
200. G. M. Morandi, *Modelletto per l'Estasi di san Filippo Neri*, olio su tela, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
201. G. M. Morandi, *Visione della Madonna a san Filippo Neri*, Chatsworth, Devonshire Collection.
202. G. M. Morandi, *Studio per un putto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.
203. G. M. Morandi, *Studio di figura maschile seduta*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.
204. G. M. Morandi, *Studio per la Madonna*, Londra, Courtauld Institute of Art.
205. B. Farjat (da G. M. Morandi), *Estasi di san Filippo Neri*.
206. M. Greuter, *Beatus Philippus Nerius, florentinus, congregationis fundator*.
207. G. M. Morandi, *Estasi di san Filippo Neri*, olio su tela, Roma, Oratorio di Santa Maria in Vallicella.
208. G. M. Morandi, *Estasi di san Filippo Neri*, olio su tela, Roma, Oratorio di Santa Maria in Vallicella.
209. G. M. Morandi, *Sibilla Ellespontica* Firenze, Galleria Palatina.
210. Correggio, *Assunzione della Vergine (part.)*, Parma, Duomo.
211. Guercino, *Sibilla Persica*, Roma, Pinacoteca capitolina.
212. G. M. Morandi, *Ritratto di Mariano Sozzini*, Roma, Congregazione dell'Oratorio di Santa Maria in Vallicella.
213. G. M. Morandi, *Ritratto di Mariano Sozzini*, Chambéry, Musée des Beaux-arts.
214. G. M. Morandi, *Il riposo dalla fuga in Egitto*, collezione privata, già Londra, Colnaghi.
215. G. M. Morandi, *Il riposo dalla fuga in Egitto*, Roma, Galleria Pallavicini.
216. E. Sirani, *Madonna con bambino*, Yerevan, Galleria nazionale dell'Armenia.
217. G. M. Morandi, *Ercole nel giardino delle Esperidi (part.)*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
218. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Urbano Sacchetti*, Barcellona, Balclis, 27 maggio 2014, lotto 2246.
219. Bottega di G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Urbano Sacchetti*, Viterbo.
220. A. van Westerhout, *Ritratto del cardinale Urbano Sacchetti*.
221. J. Blondeau (da G. M. Morandi,), *Ritratto del cardinale Giovanni Battista De Luca*.
222. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Giovanni Battista De Luca*, Roma, Palazzo Canonico di S. Maria Maggiore.
223. B. Fioriti, *Busto del cardinale Giovanni Battista De Luca*, Chicago, Chicago Art Institute.
224. D. Guidi, *Busto del cardinale Giovanni Battista De Luca*, Roma, Santo Spirito dei napoletani.
225. G. M. Morandi, *Visitazione*, Firenze, Prefettura.
226. G. M. Morandi, *Reliquia della testa di santa Caterina da Siena*, Roma, Santa Caterina da Siena.
227. Reliquia della testa di santa Caterina da Siena, Siena, Basilica di San Domenico.
228. Incisore Anonimo, *Vero ritratto della sacra testa di santa Caterina da Siena collocata in questa nuova custodia il 3 Maggio 1711*.
229. Anonimo, *Busto del Cardinale Giovanni Battista Rubini*, Roma, San Marco.
230. Anonimo, *Ritratto del Cardinale Giovanni Battista Rubini*.
231. G. M. Morandi, *Ritratto del Cardinale Giovanni Battista Rubini*, Padova, Cattedrale, Sagrestia dei canonici.
232. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinale Giovanni Battista Rubini*.
233. G. M. Morandi, *Cristo in preghiera nell'orto degli ulivi*, Rotherham, Clifton Park Museum.
234. G. M. Morandi, *Studio per Cristo in preghiera nell'orto degli ulivi*, Roma, Istituto nazionale per la grafica.
235. Odoardo Vicinelli, *Cristo in preghiera nell'orto degli ulivi*, Roma, Santa Maria in Monticelli.
236. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti*, collezione privata.
237. A. Clouwet (da G. B. Gaulli), *Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti*.
238. Anonimo, *Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti*, Tivoli.

239. Anonimo, *Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti*.
240. G. M. Morandi, *Ritratto di Isabella Clara d'Asburgo duchessa di Mantova e del Monferrato*, Vienna, Kunsthistorisches Museum.
241. G. M. Morandi, *San Pietro d'Alcantara in estasi davanti alla croce*, Napoli, complesso dei Girolamini.
242. G. M. Morandi, *Sant'Antonio da Padova ai piedi di Gesù Bambino*, Napoli, complesso dei Girolamini.
243. G. M. Morandi, *Putti*, Napoli, complesso dei Girolamini.
244. G. M. Morandi, *Putti*, Napoli, complesso dei Girolamini.
245. G. M. Morandi, *Apparizione della Madonna e di Gesù bambino a san Domenico e a santa Caterina da Siena*, Roma, Museo Domenicano di Santa Sabina.
246. Cappella di Santa Caterina da Siena, Roma, Santa Sabina.
247. G. Odazzi, *Santa Caterina riceve le stimmate e Gesù dona a santa Caterina la corona di spine*, Roma, Santa Sabina.
248. G. Odazzi, *Gloria di santa Caterina da Siena*, Roma, Santa Sabina.
249. G. B. Salvi, *Madonna del Rosario*, Roma, Museo Domenicano di Santa Sabina.
250. D. Cunego (da L. Carracci), *Natività della Vergine*.
251. Cappella di santa Caterina da Siena in Santa Sabina, foto inizi XX sec.
252. G. M. Morandi, *Apparizione della Madonna e di Gesù bambino a san Domenico e a santa Caterina da Siena (part.)*, Roma, Museo Domenicano di Santa Sabina.
253. Museo Domenicano di Santa Sabina.
254. G. M. Morandi, *Studio per puttino*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.
255. G. M. Morandi, *Studio per Gesù bambino*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.
256. G. M. Morandi, *Studio per Gesù bambino*, Weimar, Museen der Klassik Stiftung.
257. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*, Avignone, Musée Calvet.
258. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*, Genova, Palazzo Bianco.
259. Anonimo (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*.
260. G. Reni, *Ritratto del cardinale Roberto Ubaldino*, Los Angeles, County Museum of art.
261. Anonimo, *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*, Faenza, Museo Diocesano d'arte sacra.
262. Anonimo, *Ritratto del cardinale Marcello Durazzo*, Faenza, Museo Diocesano d'arte sacra.
263. J. F. van Douven (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici*, Firenze, Villa medicea di Poggio Imperiale.
264. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici*.
265. Copia da G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Francesco Maria de' Medici*, Prato, Farsetti arte, 30 ottobre 2015, lotto 193.
266. G. M. Morandi, *Ritratto del Cardinal Johann Casimir Denhoff*, New York, Platinum House, 19 maggio 2010, lotto 69.
267. G. M. Morandi, *Ritratto del Cardinal Johann Casimir Denhoff*, Varsavia, Muzeum Palacu Króla Jana III w Wilanowie.
268. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Johann Casimir Denhoff*.
269. G. M. Morandi, *Ritratto del Cardinal Johann Casimir Denhoff*, Cesena, Pinacoteca comunale.
270. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*, Padova, Palazzo Vescovile.
271. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*, Bologna, chiesa di Santa Maria di Galliera.
272. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*, Viterbo, Palazzo arcivescovile.
273. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Leandro Colloredo*.
274. G. M. Morandi, *Pentimento di san Pietro*, Belvedere Ostrense, Chiesa di San Pietro.
275. A. Aquilini (da G. M. Morandi), *Pentimento di san Pietro*, Jesi, chiesa di san Giovanni.

276. G. M. Morandi, *San Pietro in meditazione*, Parigi, Musée du Louvre.
277. G. M. Morandi, *Studio per il Pentimento di san Pietro*, Londra, Christie's, 30 March 1975, lotto 60.
278. F. Albani, *Visitazione (part.)*, Roma, Galleria Doria Pamphilj.
279. F. Albani, *San Pietro*, Collezione privata.
280. G. Reni, *San Pietro*, Collezione privata.
281. G. M. Morandi, *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli*, Roma, Santa Maria in Vallicella.
282. B. Thibouët (da G. M. Morandi), *Discesa dello Spirito Santo*.
283. Cappella dello Spirito Santo, Roma, Santa Maria in Vallicella.
284. G. M. Morandi, *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli (part.)*, Roma, Santa Maria in Vallicella.
285. G. M. Morandi, *Studio per la Discesa dello Spirito Santo*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
286. C. Bloemaert (da C. Ferri), *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli*.
287. Bottega di G. M. Morandi, *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli*, Firenze, Galleria Palatina.
288. Bottega di G. M. Morandi, *Discesa dello Spirito Santo sulla Madonna e gli Apostoli*, Firenze, Galleria Corsini.
289. G. M. Morandi, *Autoritratto*, Firenze, Galleria degli Uffizi.
290. N. Billy (da G. M. Morandi), *Autoritratto*.
291. G. B. Cecchi (da G. M. Morandi), *Autoritratto*.
292. G. Macpherson (da G. M. Morandi), *Autoritratto*, Londra, Royal collection.
293. G. M. Morandi, *Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, Vercelli, Meeting art, 14 aprile 2012, lotto 606.
294. G. M. Morandi, *Studio per il Martirio di santa Caterina d'Alessandria*, Colonia, Wallraf-Richartz Museum.
295. G. M. Morandi, *Studio per il Martirio di un santo*, Colonia, Londra, Bonhams, 9/7/2003, lotto 3.
296. G. M. Morandi, *Tancredi battezza Clorinda (part.)*, Norfolk, Chrysler Museum of art.
297. G. M. Morandi, *Scena di battaglia (part.)*, Parigi, Musée du Louvre.
298. Correggio, *Ecce homo*, Londra, National Gallery.
299. F. Albani, *Ecce homo*, Roma, Galleria Colonna.
300. G. M. Morandi, *Ecce Homo con angeli*, Roma, Galleria Corsini.
301. G. M. Morandi, *Ritratto papa Innocenzo XII*, Ariccia, palazzo Chigi.
302. G. M. Morandi, *Ritratto papa Innocenzo XII*, Firenze, villa di Poggio Imperiale.
303. G. M. Morandi (bottega di), *Ritratto papa Innocenzo XII*, Roma, asta Babuino, 27 settembre 2016, lotto 77.
304. Anonimo (da G. M. Morandi), *Ritratto papa Innocenzo XII*.
305. N. Habert (da G. M. Morandi), *Ritratto papa Innocenzo XII*.
306. G. M. Morandi (bottega di), *Ritratto papa Innocenzo XII*, Londra, British Museum.
307. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*, Roma, Biblioteca Casanatense.
308. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*, Roma, Biblioteca Casanatense.
309. R. van Audenaerde (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*.
310. G. M. Morandi, *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*, Roma, Biblioteca Casanatense.
311. A. Clouwet (da F. Voet), *Ritratto del cardinale Girolamo Casanate*.
312. P. Le Gros, *Statua del cardinale Girolamo Casanate*, Roma, San Giovanni in Laterano.
313. P. Le Gros, *Statua del cardinale Girolamo Casanate*, Roma, Biblioteca Casanatense.
314. G. M. Morandi, *Ritratto di Federico Zuccari*, Roma, Accademia di San Luca.
315. G. Ghezzi, *Ritratto di Girolamo Muziano*, Roma, Accademia di San Luca.
316. Anonimo, *Ritratto di Federico Zuccari*, Roma, Accademia di San Luca.
317. I. Leoni, *Ritratto di Federico Zuccari*, Parigi, Musée du Louvre.

318. G. M. Morandi, *Ritratto di padre Francesco Marchese*, Roma, Congregazione dell'Oratorio di Santa Maria in Vallicella.
319. J. C. Allet (da G. M. Morandi), *Ritratto di padre Francesco Marchese*.
320. G. M. Morandi, *Le tre Marie al sepolcro*, Ariccia, Museo del Barocco Romano.
321. G. M. Morandi, *Le tre Marie al sepolcro*, Vigo, Museo Quinones de Leon.
322. G. M. Morandi, *Le tre Marie al sepolcro*, Londra, Phillips, 11 dicembre 2001.
323. G. M. Morandi, *Studio per le Marie al sepolcro*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.
324. G. M. Morandi, *Studio per le Marie al sepolcro*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.
325. G. M. Morandi, *Studio per le Marie al sepolcro*, Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett.
326. G. M. Morandi, *Studio per le Marie al sepolcro*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.
327. Domenichino, *Maddalena penitente*, olio su rame, Londra, Mathiesen Fine Art Ltd.
328. C. Ferri, *Maddalena e angeli*, Mexico City, Museo Nacional de San Carlos.
329. G. M. Morandi, *I santi Valentino e Ilario adoranti il Sacramento*, Viterbo, Cattedrale di San Lorenzo.
330. G. M. Morandi, *Studio per pala di Viterbo*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, Kupferstichkabinett.
331. G. M. Morandi, *Madonna con bambino e santi*, Cortona, Cattedrale.
332. G. M. Morandi, *studio per Madonna con bambino e santi*, San Francisco, Museum of fine arts.
333. G. M. Morandi, *Madonna con bambino (part.)*, Siena, convento dell'Osservanza.
334. G. M. Morandi, *Madonna con bambino (part.)*, Siena, convento dell'Osservanza.
335. G. M. Morandi, *Studio per una gamba di Cristo ne la Flagellazione di Cristo*, Lipsia, Museum der bildenden künste.
336. Tiziano, *Incoronazione di spine (part.)*, Parigi, Musée du Louvre.
337. G. M. Morandi, *Flagellazione di Cristo*, Firenze, Depositi del Museo del Cenacolo di Andrea del Sarto.
338. Gaetano Vascellini (da G. M. Morandi), *Flagellazione di Cristo*.
339. G. M. Morandi, *Beato Gregorio Celli di Verucchio in preghiera*, Verucchio, chiesa di S. Agostino.
340. Bartolomeo Silvestri, *Dossale d'altare*, Verucchio, chiesa di S. Agostino.
341. G. M. Morandi, *Beato Gregorio Celli di Verucchio in preghiera*, Cambi Aste, 9 giugno 2011, lotto 199.
342. Bottega di G. M. Morandi, *Madonna in gloria con i santi Donato, Francesco di Paola, Francesco Saverio, Filippo Neri e Francesco Borgia*, Corridonia, Pinacoteca Civica.
343. G. M. Morandi, *Cristo e la samaritana*, Firenze, complesso di San Firenze.
344. G. M. Morandi, *Congedo di Cristo dalla madre*, Firenze, complesso di San Firenze.
345. G. M. Morandi, *Cristo e la samaritana*, Sebastopoli, Museo Pushkin.
346. P. Nelli, *La Madonna del Rosario appare a san Domenico*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
347. Bottega di G. M. Morandi, *Annunciazione*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
348. Bottega di G. M. Morandi, *Natività*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
349. Bottega di G. M. Morandi, *Incoronazione della Vergine*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
350. Bottega di G. M. Morandi, *Presentazione al Tempio*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
351. Bottega di G. M. Morandi, *Assunzione della Vergine in cielo*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
352. Bottega di G. M. Morandi, *Discesa dello Spirito santo sulla Madonna e sugli Apostoli*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
353. Bottega di G. M. Morandi, *Cristo alla colonna*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
354. Bottega di G. M. Morandi, *Coronazione di spine*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
355. Bottega di G. M. Morandi, *Salita di Gesù al Calvario*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
356. Bottega di G. M. Morandi, *Gesù tra i dottori*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.

357. Bottega di G. M. Morandi, *Visitazione*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
358. Bottega di G. M. Morandi, *Pregiera nell'orto*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
359. Bottega di G. M. Morandi, *Resurrezione*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
360. Bottega di G. M. Morandi, *Ascensione*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
361. Montepulciano, Chiesa di san Bernardo, esterno.
362. Bottega di G. M. Morandi, *Misteri del Rosario*, Montepulciano, Museo del conservatorio di san Girolamo.
363. Montepulciano, Chiesa di san Bernardo, interno.

Opere perdute

364. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Camillo Melzi*.
365. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Francesco Paolucci di Calboli*.
366. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Giulio Gabrielli*.
367. G. Mazzuoli, *Busto del Cardinal Giulio Gabrielli*, Roma, Museo di Roma.
368. G. M. Morandi (copia da), *Ritratto del Cardinal Giulio Gabrielli*, Ravenna, Biblioteca Classense.
369. F. Voet, *Ritratto del cardinale Decio Azzolini*, Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.
370. Anonimo, *Ritratto del cardinale Decio Azzolini*, Stoccolma, Nationalmuseum.
371. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Decio Azzolini*.
372. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinale Luigi Capponi*.
373. J. Sustermans, *Ritratto del Cardinale Luigi Capponi*, Houston, Museum of fine arts.
374. Anonimo, *Ritratto del Cardinale Luigi Capponi*, Ravenna, Palazzo arcivescovile.
375. Anonimo, *Busto del Cardinale Luigi Capponi*, Roma, San Lorenzo in Lucina.
376. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Ottavio de Acquaviva*.
377. G. Testana (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Girolamo Farnese*.
378. T. van Inerle (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Girolamo Farnese*.
379. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Odoardo Vecchiarelli*.
380. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Gregorio Barbarigo*.
381. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Gregorio Barbarigo*.
382. Anonimo, *Ritratto del cardinale Gregorio Barbarigo*, Venezia.
383. C. Maratta, *Ritratto del cardinale Iacopo Rospigliosi*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
384. C. Maratta, *Ritratto del cardinale Iacopo Rospigliosi*, Roma, Galleria Pallavicini.
385. G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Iacopo Rospigliosi*, collezione privata.
386. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Iacopo Rospigliosi*.
387. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Iacopo Rospigliosi*.
388. A. Clouwet (da G. M. Morandi), *Ritratto di G. B. Rospigliosi*.
389. P. Ronche, *Ritratto di G. B. Rospigliosi*, Roma, Galleria Pallavicini.
390. C. Maratta, *Ritratto di Tommaso Rospigliosi*, Roma, Christie's, 8 marzo 1989.
391. A. Clouwet (da C. Maratta), *Ritratto di Tommaso Rospigliosi*.
392. G. B. Gaulli, *Ritratto di Sigismondo Chigi*, Ariccia, Palazzo Chigi.
393. A. Clouwet (da G. B. Gaulli), *Ritratto di Sigismondo Chigi*.
394. F. Voet, *Ritratto di Sigismondo Chigi*, collezione privata.

395. G. B. Gaulli, *Ritratto di Sigismondo Chigi*, Baltimora, Walters art Gallery.
396. F. Voet, *Ritratto del cardinale Caesar d'Estrées*, Milano, Finarte, 4 aprile 1989, lotto 213.
397. F. Voet, *Ritratto del cardinale Caesar d'Estrées*, Londra, collezione privata.
398. A. Clouwet (da F. Voet), *Ritratto del cardinale Caesar d'Estrées*.
399. R. Nanteuil, *Ritratto del cardinale Caesar d'Estrées*.
400. N. Billy (da G. M. Morandi), *Ritratto del cardinale Caesar d'Estrées*.
401. A. van Westerhout (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinale Antonio Pignatelli*.
402. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Flaminio Taia*.
403. Anonimo, *Busto del cardinale Flaminio Taia*, Roma, Santa Maria della Pace.
404. G. M. Morandi, *Cristo tra Mosè ed Elia*, New York, Pierpont Morgan Library, Department of drawings and prints.
405. A. Taddei (da G. M. Morandi), *Visione della Trasfigurazione di Cristo a san Ranieri*.
406. J. Blondeau (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Domenico Maria Corsi*.
407. G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*, Viterbo.
408. Bottega di G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*, Oriolo Romano, Palazzo Altieri.
409. A. von Maron (da G. B. Gaulli), *Ritratto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*, Roma, Galleria Nazionale d'arte antica.
410. G. B. Gaulli, *Ritratto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle.
411. A. Clouwet (da G. B. Gaulli), *Ritratto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*.
412. L. Merlini, *Busto del cardinale Paluzzo degli Albertoni Altieri*, collezione privata.
413. G. B. Gaulli, *Ritratto di Alessandro VIII*, collocazione attuale sconosciuta.
414. D. Guidi, *Busto di Alessandro VIII*, Londra, Victoria and Albert Museum.
415. J. C. Allet (da G. M. Morandi), *Ritratto del Cardinal Luigi Omodei Jr.*
416. L. Garzi, *San Simone*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.
417. G. A. Grecolini, *San Giuda Taddeo*, Pinacoteca Vaticana.
418. F. Trevisani, *San Pietro*, Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana.
419. G. Ghezzi, *San Filippo*, Parigi, Christie's, 22 giugno 2001.
420. G. P. Melchiori, *San Giacomo maggiore*, Parigi, Christie's, 22 giugno 2001.
421. G. Passeri, *San Matteo*, Parigi, Christie's, 22 giugno 2001.
422. G. Pesci, *San Barnaba*, Parigi, Christie's, 22 giugno 2001.
423. C. Poerson, *San Giacomo minore*, Londra, Sotheby's, 31 gennaio 2013.
424. Cappella della Madonna della Lettera, Roma, San Pietro in Montorio.

Disegni

- D1. G. M. Morandi *Cristo e la Samaritana al pozzo*.
- D2. G. M. Morandi, *Morte di San Francesco Saverio sulla spiaggia di Goa*, Chatsworth, Devonshire collection.
- D3. G. M. Morandi, *Ercole nel giardino delle Esperidi*, Cambridge, Fitzwilliam Museum.
- D4. G. M. Morandi, *Tancredi che battezza Clorinda*, Norfolk, Chrysler Museum of art.
- D5. G. M. Morandi, *San Pietro Nolasco riscatta la libertà di schiavi cristiani*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.
- D6. G. M. Morandi, *Studio di un paesaggio con colline e una città*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.

- D7. G. M. Morandi, *Domine, quo vadis?*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.
- D8. G. M. Morandi, *Scena di battaglia*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.
- D9. G. M. Morandi, *Battesimo di san Francesco Saverio alle folle*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.
- D10. G. M. Morandi, *Scena di concilio ecumenico*, Londra, Royal collection.
- D11. G. M. Morandi, *L'apparizione della Madonna e di Gesù bambino ad un santo eremita*, Londra, Royal collection.
- D12. G. M. Morandi, *Studio per un Giovanni Battista*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
- D13. G. M. Morandi, *Studio per una santa Barbara*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
- D14. G. M. Morandi, *Studio di apostoli per un'Assunzione della Vergine*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
- D15. G. M. Morandi, *Morte di san Giuseppe*, Firenze, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.
- D16. G. M. Morandi, *Cristo cade portando la croce*, Vienna, Albertina Museum.
- D17. G. M. Morandi, *Muzio Scevola davanti al re Porsenna*, Los Angeles, The Los Angeles County Museum of Art.
- D18. G. M. Morandi, *Ritrovamento di Mosè*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.
- D19. G. M. Morandi, *Adorazione dei pastori*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.
- D20. G. M. Morandi, *La caduta di Satana*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.
- D21. G. M. Morandi, *San Carlo Borromeo in preghiera*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.
- D22. G. M. Morandi, *Il citarista Arione*, Londra, Sotheby's, 5 luglio 1993.
- D23. G. M. Morandi, *Centauro che suona una lira*, Londra, Sotheby's, 5 luglio 1993.
- D24. G. M. Morandi, *Processione con musicisti e personaggi in costume*, Londra, asta Christie's, 8 luglio 2008, lotto 49.
- D25. G. M. Morandi, *Studio per un frontespizio con Allegoria*, New York, Isabel O'Neil studio.
- D26. G. M. Morandi, *Adorazione dei pastori*, New York, Sotheby's, 30 gennaio 2015, lotto 699.
- D27. G. M. Morandi, *Latona trasforma i contadini in rane*, New York, Cooper Hewitt, Smithsonian Design Museum, Drawings, Prints, and Graphic Design department.
- D28. Bottega di Giovanni Maria Morandi, *Apparizione della Madonna a vari santi*, Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum.
- D29. G. M. Morandi, *Sacra famiglia con agnello* New York, Doyle, 21 gennaio 2004, lotto 43.
- D30. G. M. Morandi, *Ercole Farnese*, Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques.
- D31. G. M. Morandi, *Personificazione della Fede*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.
- D32. G. M. Morandi, *Studi per corpo maschile morto*, Weimar, Museum der Klassik Stiftung.
- D33. G. M. Morandi, *Studi per panneggi*, Weimar, Museum der Klassik Stiftung.
- D34. G. M. Morandi, *Studi per gambe*, Weimar, Museum der Klassik Stiftung.
- D35. G. M. Morandi, *Studi per teste maschili*, Weimar, Museum der Klassik Stiftung.
- D36. G. M. Morandi, *Studi per putti*, Weimar, Museum der Klassik Stiftung.
- D37. G. M. Morandi, *Studio di un putto*, Francoforte sul Meno, *Städelsches Kunstinstitut*.
- D38. G. M. Morandi, *Studio di un putto che reca un giglio*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.
- D39. G. M. Morandi, *Studio di un putto con braccia alzate*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.
- D40. G. M. Morandi, *Studio di due putti con libro aperto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.
- D41. G. M. Morandi, *Studio di una testa femminile*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.
- D42. G. M. Morandi, *Studio di un agnello*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.
- D43. G. M. Morandi, *Studio di putto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.
- D44. G. M. Morandi, *Studio di putto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.
- D45. G. M. Morandi, *Studio di putto*, Lipsia, Museum der bildenden Künste.

- D46. G. M. Morandi, *Studio per Madonna con bambino*, Colonia, Wallraf-Richartz-Museum.
- D47. Anonimo, *Ritratto di Alessandro VII*, Stoccolma, Nationalmuseum.
- D48. Anonimo, *Ritratto di uomo*, Haarlem, Teylers Museum.

Bottega

- B1. G. Rossi (da P. Nelli), *Ritratto di papa Clemente XI*.
- B2. G. Rossi (da P. Nelli), *Ritratto del cardinale Annibale Albani*.
- B3. G. Rossi (da P. Nelli), *Ritratto del cardinale Alessandro Albani*.
- B4. G. Massa (da P. Nelli), *Ritratto di papa Benedetto XIV*.
- B5. P. Nelli, *Autoritratto*, Stoccolma, Nationalmuseum.
- B6. P. Nelli, *Cristo e la Madonna che consegnano il libro e l'abito vescovile a san Nicola di Bari*, Roma, Santa Caterina a Magnanapoli.
- B7. O. Vicinelli, *Cristo crocifisso*, Roma, Santa Maria delle Grazie a Roma.
- B8. O. Vicinelli, *Cristo nell'orto del Getsemani*, Roma, Santa Maria in Monticelli.
- B9. O. Vicinelli, *Madonna addolorata con i simboli della passione*, Osimo, Civica raccolta d'arte.
- B10. O. Vicinelli, *Incoronazione della Vergine*, Segni, chiesa del Gesù.
- B11. O. Vicinelli, *Incoronazione della Vergine*, Vienna, Albertina Museum.